

كتابات نقدية

74

السر القوي الخليل

حمدي عبد العزيز



الهيئة العامة للثقافة
GENERAL ORGANIZATION for
CULTURE CENTRE

كتابات نقدية

74

المنسرح المصرى الحديث

محمد عبد العزيز

المسرح المصري الحديث

جمعة عبد العزيز

مايو 1998

الهيئة العامة لقصور الثقافة

مكتبات تقيمية - شهرية (174)

المراسلات : باسم مجير التحرير

على الصناعات التالية

كا | ش | أمير سامي - القصر العيني

رقم بريدي : 11561

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة

أ. حسين عبد

د. محسن مصطفى

كتابات نقدية

رئيس مجلس الإدارة
د. مصطفى الرزاز

رئيس التحرير
د. شاكر عبد الحميد

مدير التحرير
محمود حامد

المشرف العام
علي أبو شادي

أمين عام النشر
محمد كشيك

إهداء

إلى فرحة العمر
وبهجة الحياة
إلى الصغيرة
« هريم »

شكر وتقدير

للأستاذ الدكتور / فوزى فهمى، وللأستاذة الدكتورة نهاد صليحة
كل الشكر وعظيم العرفان لحسن توجيهاتهما وسديد ارشاداتهما ،
للأصدقاء الاعزاء حسين حمودة ورمضان بسطاويس وأحمد
هريدى ومحمود نسيم وطارق الحريرى الشكر لتشجيعهم المثمر
وحرصهم الجميل على نهو الدراسة.
ولأفراد عائلتى ولزوجتى فائق الشكر وعظيم التقدير

حمدي

تمهيد

يلزم لدراسة المسرح المصري الحديث تحديد بداية تاريخ مصر الحديثة أى الاجابة عن السؤال المهم: متى يبدأ تاريخ مصر الحديثة؟

يرى البعض ان العصر الحديث للتاريخ المصري يبدأ بخروج البلاد من ظلمات العصر التركي لتتفتح على نور الحضارة الحديثة، ويعود ذلك لسنوات الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١) أى بأواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.

اذ إن الحملة الفرنسية على مصر بقيادة الجنرال بوناپرت هى الحد الفاصل ونقطة التحول الفعلية الواضحة بين مصر العصور الوسطى ومصر الحديثة، لذا كان من الضرورى، عند الحديث عن تكوين الفكر السياسى والاجتماعى فى العالم العربى الحديث، اعتبار الحملة عاملا فاصلا فى تكوين الافكار السياسية والاجتماعية بالمعنى الحديث فى مصر خاصة وفى العالم العربى بوجه عام. على الرغم من ان تأثير الحملة قد اقتصر - نتيجة لقصر المدة التى قضتها الحملة فى البلاد وعدم قدرتها على تثبيت مركزها - على عرض «بعض الانظمة الحديثة فى مجال التنظيم السياسى والادارى، وفى

محيط العلاقات الاجتماعية، كما عرضت صوراً من التقدم العلمي، وقدمت صوراً للفنون الحديثة مثل المسرح والتصوير ووسائل حديثة لنشر الثقافة كالمطبعة والصحافة لكن ذلك كله لم يترك الا اثارا ضئيلة باهتة في نفوس المصريين»^(١) وان عداة المصريين للمحتل الاجنبى قد حال دون تجاوزهم مع منجزات العصر الحديث التى جلبها الفرنسيون معهم، بل ان محاولات بوناپرت وقواده لاصلاح نظام الحكم في مصر لم ترم إلى ايجاد نوع من النظام النيابى فى البلاد، بل كانت ترمي إلى تنظيم هيئات تعتبر همزة الوصل ما بين القائد العام وزعماء الشعب.

والخلاصة ان الحملة لم تبعث «فى المفكرين المصريين سوى العبر الدينية والاخلاقية»^(٢) فقط لاغير.

ولم يلتفت هؤلاء إلى ان بوادر النهضة الاصلاحية فى مصر والشام كانت قد بدأت منذ أواخر القرن الثامن عشر، وهى نهضة تلقائية - لم تكن متأثرة بأى مؤثر خارجى شرقى أو غربى - واغلب الظن ان هذا التطور كان سيأخذ شكلا بعثيا احيائياً، غير ان هذه النهضة اصببت يقطع أو انفصال وقتى عند مجيئ الحملة الفرنسية إلى مصر. لذا لم يعد مقبولا القول بان التحولات الاجتماعية فى تاريخ مصر الحديثة تبدأ بالحملة الفرنسية، ان ارضاءات مغادرة مصر لحقبة التنظيم الاجتماعى للعصور الوسطى واعلالها على

مشارف العصر الحديث بآلياته ونظمه انما بزغت فى رحم المجتمع المصرى مع حلول القرن الثامن عشر.

ويرى البعض الآخر أن تاريخ مصر الحديثة، يبدأ فى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث جرت تغيرات هامة فى الحياة الاجتماعية/ الاقتصادية فى مصر نتيجة لإصلاحات الباشا المصرى محمد على ودراسة تاريخ محمد على فى مجموعته والعصر بأكمله يمكن القول فى غير تردد إنه مؤسس الدولة المصرية الحديثة ومحقق الإستقلال القومى وبإعثة نهضة الإصلاح والعمران فى مصر إنه اكبر بناء فى صرح القومية المصرية، لذا يجب تصحيح الخطأ الذى استقر فى أذهان الكثير من الناس من ان «جميع إصلاحات محمد على كانت تدور حول محور واحد هو الجيش، وفاتهم أن كافة أعمال الباشا ومن بينها الجيش، كانت تدور حول محور آخر هو بناء دولة «^(٣) الدولة الحديثة . على الرغم من أنه يمكن القول إنه قد إنعدمت أسماء المصريين فى إدارة محمد على، دولته الحديثة، وكما لا يمكن الحديث عن قومية مصرية تنهض بها طلائع الطبقة الوسطى المصرية من التجار والحرفيين والصناع والعلماء وهى الجماعات التى برز دورها فى فترة الكفاح ضد الفرنسيين وضد الإنجليز لأن هذه الجماعات الصاعدة قد تلقت ضربة قاصمة خلال حكم محمد على، مما ينفى عنه أى تفكير مصرى (وطنى)، كما أن الوقائع

والملايسات، بعد حروب الشام ، تنفى وجود أى تفكير عربى عند محمد على، فكل ما كان يطمع إليه هو إقامة دولة عربية كبرى تشكل جزءاً عربياً من الامبراطورية العثمانية، كما يقول ليفين، وإن محمد على «بدأ وعاش وانتهى عثمانياً مسلماً وأن مهتمه كما حددها من أول الأمر إلى آخره - كانت أحياء القوة العثمانية فى ثوب جديد»⁽¹⁾.

ولم يلتفت هؤلاء، كذلك، إلى إنه يمكن القول أن عصر محمد على هو نهاية مصر العصور الوسطى ، وليس بداية مصر الحديثة. فلقد كانت سياساته وممارساته عاملاً فعالاً فى تدمير الامكانية التطورية للطبقة الوسطى المصرية، التى كانت عناصرها متوافرة فى الواقع المصرى والتى تعاظم نفوذها خلال الحملة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر والحملة الانجليزية فى بداية القرن التاسع عشر، لتحتل مكانها السياسى والاقتصادى وتواجه بنجاح التسلسل الأوروبى الاستعمارى فى القرن التاسع عشر، لولا أن محمد على شاء أن يقيم دولة لا تقوم على الاقتصاد الحر بمعاونة الطبقة الوسطى المصرية الناشئة، ولكن بالانفراد بالحكم سياسياً وانشاء دولة احتكارية، الامر الذى أدى إلى اصطدامه بالطبقة الوسطى المصرية الوليدة والاباحة بها. لذا كان عصره نهاية مصر العثمانية المملوكية.

لقد خلط مؤيدو الرأى الأول بين:

١ - الاتصال الثقافي (الموجه) والتغير الثقافي (غير الموجه) إذا
أن ما حدث خلال الحملة الفرنسية لم يكن اتصال اوروبى موجه
بمجتمع بدائى، يكون المؤثر الخارجى عاملا أول فى تفسيره، وفات
الكثيرون أن المجتمع المصرى لم يكن مجتمعا بدائياً، وأن التغير
(غير الموجه) يكون المؤثر الداخلى عاملا هاماً فى تفسيره.

٢ - اثر الحملة الفرنسية وأثر أفكار الثورة الفرنسية: إذ أن
احداث الثورة الفرنسية (١٧٨٩) كان لها صدى فى النولة العثمانية
ذاتها، إذ أن الحقائق تشهد بوجود اناس فى الامبراطورية العثمانية
امعنوا النظر فى المغزى السياسى للتيارات الجديدة فى الفكر
الاوربى، ونظروا نظرة صائبة إلى أفكار التنوير الفرنسى بوصفها
الاساس النظرى للثورة الفرنسية، ولم تقتصر اثار الفكر الفرنسى
التنويرى على خريجى المدارس الاجنبية، فقط، فقد قامت ببور اخر
فى ترويج الأفكار التنويرية الفرنسية، مصنفات المنورين الاتراك،
وترجماتهم لمؤلفات فرنسية إلى اللغة التركية التى كان يعرفها
كثيرون من العرب الذين تلقوا تعليماً تقليدياً.. لذا كان اثر الحملة
ضئيل للغاية.

كما خلط مؤيدوا رأى الثانى بين:

١- التغير الثقافى والتغير الاجتماعى: إذ شهدت مصر خلال
النصف الأول من القرن التاسع عشر عدداً من ظواهر التغير الثقافى

(تغير أساليب التربية والتعليم ومؤسساتها، التغير فى أساليب السلوك التكنولوجى والاقتصادى) وهى ظواهر أقرب إلى التجديد منها إلى التغير، وهى تجديدات (تغيرات) ثقافية وليست اجتماعية، إذ يمكن القول: «أن التغير الاجتماعى ينطوى بالضرورة على تغيرات ثقافية، ولكن ليس العكس صحيحاً دائماً»^(٥) ولم ينطو الأمر على تغيرات اجتماعية شاملة، بل كانت مجرد تجديدات ثقافية (طارئة).

٢ - النموذج الإصلاحى التركى، والنموذج الإصلاحى الغربى؛ فإصلاحات محمد على لم تقتبس نماذجها الأولى من الحملة الفرنسية، أو من إصلاحات نابوليون فى مصر، بل أن محمد على كان يضع النموذج التركى نصب عينيه - وذلك ما تم خلال عهد السلطان سليم الثالث ومن قبله السلطان أحمد الثالث ومحمود الأول ومصطفى الثالث وهى الإصلاحات التعليمية والعسكرية التى اقتبسها محمد على فيما بعد.

وبعد، فإن الباحث يؤيد رأى القائل بأن عصر محمد على هو نهاية مصر العصور الوسطى، مصر العثمانية المملوكية، وليس بداية مصر الحديثة، وأن تاريخ مصر الحديثة بدأ حالماً:

١ - تفككت وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، الجماعات المحلية (مجتمع القرية، طوائف الحرف، مجتمع القبيلة البدوية).

٢ - ظهرت الدولة القومية، بدلاً عن الدولة المركزية القديمة، مما

ساعد على:

- أ - بزوغ مفهوم المواطنة (بدلاً من مفهوم الرعية).
- ب صعود الصفوة المصرية (بدلاً عن الصفوة الأجنبية).
- ج ظهور الملكية الخاصة (العائلية / الفردية) (بدلاً من الملكية المشاعية).

وهذه السمات، كما سيتبين لنا خلال الفصل الأول وضحت خلال عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن التاسع عشر، في عهدى سعيد باشا وإلى مصر، وإسماعيل باشا خديوى مصر، أى أن مصر الحديثة هى مصر الخديوية، مصر الخديو إسماعيل. كما يقرر البعض من أنه مع حكم الخديو إسماعيل «يبدأ تاريخ الدولة الوطنية المصرية الحديثة»^(٦) لذا كانت مصر الخديوية هى مصر الحديثة.

الهوامش

- ١ - د. عبد المحسن طه. يتر: «تطور الرواية العربية الحديثة» (١٩٦٢) دار المعارف القاهرة (ط ٢) ١٩٦٨ ، ١٦-١٧.
- ٢ - صبحى وحيدة: «فى اصول المسألة المصرية» (١٩٥٠) مكتبة مدبولي. القاهرة ط ٢ (د. ت) ص ١٧٢.
- ٣ - د. محمد فؤاد شكرى: «بناء دولة مصر محمد على» دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٤٨ ص ٢٠٢.

- (٤) محمد شفيق غريال: «محمد على الكبير» (١٩٤٤) دار الهلال. القاهرة
(ط ٢) ١٩٨٦ هـ.
- (٥) د. أحمد أبو زيد: «البناء الاجتماعي: المفاهيم» الدار القومية للطباعة
والنشر. الاسكندرية ١٩٦٥ هـ ٢٥٢.
- (٦) جران، بيتر: «الجنود الإسلامية للرأسمالية: مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠»
(١٩٧٩) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩٢ ص ٦.

الفصل الأول

التغير الاجتماعي

يقصد بـ «التغير الاجتماعي» التغير في البناء الاجتماعي وفي التنظيم الاجتماعي، لمجتمع معين في فترة محددة، وكذا التغير في الثقافة المادية (وهي جزء من التغير الثقافي) لهذا المجتمع. وما يترتب على هذا التغير من انتقال المجتمع - أو بعض جوانبه - إلى المرحلة الحضرية أي تحول بعض القرى إلى مدن صغيرة، وانتقال الأفراد من وضع اجتماعي معين إلى وضع اجتماعي آخر، عبر ظاهرة المراك الاجتماعي.

وتجدر الإشارة إلى أن التنظيم الاجتماعي S.Organization

يقصد به العلاقات الاجتماعية - الاقتصادية - الحقوقية التي تسود بين الجماعات الاجتماعية (المطية) وبعضها البعض وداخل هذه الجماعات في مجتمع معين، أما البناء الاجتماعي S.Structue فهو مجموعة الأفكار والمبادئ الكامنة في العلاقات الاجتماعية الأساسية التي تعطي المجتمع سمته الأصلية التي تحدد مجريات الفعل الاجتماعي (وتشمل الأفكار التي تتعلق بتوزيع القوة / السلطة بين الأشخاص والجماعات). ويمكن القول - عامة - أنه «إذا كان مفهوم التنظيم الاجتماعي يتضمن فكرة التغير الاجتماعي، فإن

مفهوم البناء الاجتماعى يتضمن - على العكس من ذلك - فكرة الاستمرار الاجتماعى».^(١)

وبالنسبة للمجتمع المصرى فى منتصف القرن التاسع عشر، فإن التغير الاجتماعى، لا الاتصال الثقافى، كان العامل المهم فى إحداثه هو العامل الداخلى (الذاتى) وما العامل الخارجى إلا عامل مساعد معجل (Acceleating).

ويمكن تحديد العوامل الآتية باعتبارها العوامل الفعالة والمؤثرة فى التغير الاجتماعى:

١ - العلاقة بين السكان والأرض (الانتقال من حق الإنتفاع إلى حق الملكية).

٢ - التولا القومية والتحضّر والعمران (تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى).

ويمكن الإشارة - فى هذا المقام - إلى أن التغير الاجتماعى يطرأ أساسا على التنظيم الاجتماعى، لذا يعد التغير التنظيمى جزء من التغير البنائى ولكن ليس من الضرورى أن يترتب على تغيير نظام من النظم الاجتماعية (الجزئية) تغير البناء الاجتماعى (الكلى) - أى يمكن حدوث التغير الاجتماعى مع الاستمرارية البنائية لمجتمع ما.

والسؤال المهم هنا هو: ما هى القوة (القوى) الاجتماعية وراء التغير الاجتماعى؟ يرى باريتو فى حديثه عن ثورة الصفوة - أن

التغير الاجتماعي ينشأ نتيجة للصراع بين جماعات من أجل الحصول على القوة السياسية، إذن فجماعة (أو جماعات) الصفوة هي صاحبة المصلحة وراء التغير الاجتماعي، لذا يمكن الحديث خلال فترة الدراسة عن:

١ - الصفوة (الحاكمة وغير الحاكمة).

٢ - الجماهير (المحكومة).

وعلى الرغم من وجود التباين الطبقي، نتيجة لاستقرار الملكية الزراعية إلا أنه لا يمكننا الحديث عن طبقات اجتماعية، أو وجود بناء طبقي محدد، متكامل الملامح، إذا «لا تصبح الطبقة مقولة تحليلية إلا إذا تعدى الولاء لها، أو توازى على الأقل مع الولاء، للجماعة العرقية»^(٣) وهو ما لم يحدث خلال فترة الدراسة، وما دفع الباحث إلى الأخذ بمفهوم الصفوة (لا الطبقة).

والصفوة الحاكمة تتألف من جماعات اجتماعية محددة، وهي لا تحكم بالقوة، ولكنها تعبر بشكل ما عن مصالح الجماعات الهامة ذات التأثير في المجتمع (الصفوة غير الحاكمة)، وسيطرة القلة المنظمة وإنطلاقها من دافع واحد يقابله حتما أغلبية غير منظمة، وطبقا للنظرية الماركسية فإن الطبقة الحاكمة هي التي تمتلك الوسائل الأساسية للإنتاج الاقتصادي في المجتمع، ويقوم الصراع الطبقي بين الطبقة الحاكمة والطبقة (الطبقات) المحكومة بتطوير

قوى الإنتاج. أما هنا فنجد أن الصفوة الحاكمة هو مجموعة الأشخاص (الجماعات) الذين يشغلون الأوضاع القيادية في المجتمع، ويكون إمتلاك إسماليب الإدارة بديلا عن إمتلاك وسائل الإنتاج الاقتصادي بوصفها أساسا لممارسة القوة السياسية. ولما كانت الصفوة الحاكمة تميل إلى الحصول على القوة/ السلطة والمحافظة عليها، فإن الصراع السياسي / الاجتماعي في المجتمع هو صراع بين هاتين الصفوتين: الصفوة الحاكمة والصفوة غير الحاكمة.

وفيما يخص المجتمع المصري يمكن الحديث عن التركيب الاجتماعي لجماعات الصفوة (القيمة والجديدة)، بدلا من الحديث عن التركيب الطبقي لطبقات المجتمع (القيمة والجديدة)، لان الكثير من الدراسات الخاصة بالمجتمع المصري انطلقت من مقولة أن المجتمع المصري شهد مرحلة من النظام الأقطاعي، ثم ظهرت طبقة رأسمالية تتناقض مصالحها معه، ثم إنتهى هذا التناقض بقيام ثورة سنة ١٩٥٢ لصالح الرأسمالية الوطنية، وهي دراسات تحاول تطوير الواقع التاريخي لنظرية المادية التاريخية تطويعاً بوجعياتا. إذ اغفلت معظم هذه الدراسات الخصوصية التاريخية للمجتمع المصري وهي خصوصية شملت العناصر التالية:

١- إن التغيرات الحاسمة في المجتمع لم تتم بشكل تلقائي

(تدرجى / ذاتى) وإنما كانت تتم كرد فعل لمؤثرات خارجية، تؤثر بشكل مباشر على القرارات الداخلية، أو كرد فعل للقرارات السياسية الداخلية بفرض إدخال إصلاحات أو تغييرات.

٢ - تعديدية النظام الاجتماعى، بمعنى تجاوز وتداخل وتناقض المكونات الأساسية فيه وتشمل:

أ - تعدد أشكال الإنتاج وتداخلها (النمط الخراجى، النمط الرأسى التابع).

ب - تعدد الجماعات والفئات الاجتماعية (مع وجود حراك اجتماعى نشط فى بداية الفترة).

ج - تعدد القيم الثقافية والاجتماعية (المتداخلة والمتناقضة).

د - تعدد الأفكار والرؤى الاجتماعية.

٢ - المركزية والعلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء السياسى:

أ - تركيز بناء القوة فى أيدي صفة قليلة الأفراد.

ب - قصر الممارسة السياسية على أفراد الصفة.

ج - السلطة المركزية واستقرار البناء الاجتماعى / السياسى (الاستمرارية البنائية).

د - الدور المسيطر للدولة (وسائل الإعلام - الجيش - التنشئة السياسية للأفراد).

وهذه الخصوصية التاريخية للمجتمع المصرى، تدفع - بدراسة

التركيب الاجتماعي للمجتمع المصري - إلى التمييز بين من يملكون وبين من لا يملكون حسب النصيب من: الثروة الاجتماعية والوضع في علاقات الإنتاج، المشاركة في السلطة مما يجعل الملكية الزراعية، هي المعيار في هذا التمييز، لأن «الملكية الزراعية لم تكن الأساس الذي نهضت عليه ظاهرة التباين الطبقي في المجتمع الريفي المصري فحسب، بل في المجتمع المصري بصفة عامة، ريفه وحضره» (٣).

وطبقاً لنظرية «التطور اللامتكافي» (سمير أمين)، وهي خاصة بأسلوب الإنتاج والتكوين الاجتماعي للمجتمعات الحديثة، وهي محاولة للإنفصال عن تراث المركزية الأوربية، الذي تحفل به معظم نظريات النمو، وهي لا تعنى سياقاً خطياً واحداً لمراحل النمو، ويمكن أن تميز بين أساليب الإنتاج التالية:

١ - أسلوب الإنتاج المشاعي.

٢ - أسلوب الإنتاج الخراجي.

٣ - أسلوب الإنتاج العبودي.

٤ - أسلوب الإنتاج السلمي (البسيط).

٥ - أسلوب الإنتاج الرأسمالي.

ويكن القول أن أسلوب الإنتاج الخراجي هو أسلوب الإنتاج الذي شهدته مصر، طوال فترات تاريخها الالفى، إذ ظل «انتزاع فائض

الإنتاج (الخراج) وفائض العمل (السخرة) الزراعيين العنصر
الأساسى لإعادة الإنتاج الاجتماعى فى مصر حتى الوقت الراهن»^(٤)
ويتميز التكوين الاجتماعى للمجتمع الخراجى بوجود:
١ - الفلاحون المنظمون فى جماعات محلية (الجماهير)
٢ - الصفوة الحاكمة التى تحتكر وظائف التنظيم السياسى
وتفرض على الجماعات الزراعية خراج (فى شكل غير سلمى).

الهوامش

- (١) د. أحمد أبو زيد: مرجع سبق ذكره ص ٢٠٢.
(٢) د. أحمد زايد: البناء السياسى فى الريف المصرى: تحليل لجماعات
الصفوة القديمة والجديدة دار المعارف القاهرة ١٩٨١، ص ١٢٥.
* المرجع السابق، ص ٢٢٨ - ٢٢٩.
(٣) د. محمود عودة: «القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع» مكتبة
سعيد وأمت. القاهرة ١٩٧٢ ص ١٣٥ - ١٣٦.
(٤) د. محمود عودة: «الفلاحون والبؤلة» دار الثقافة للطباعة والنشر،
القاهرة ١٩٧٩، ص ٩٨.

١- التحولات الاقتصادية والاجتماعية

عام ١٨٦٠ كتب ستانلى لين بول مقدمة لطبعة جديدة من كتاب «المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم» صدرت فى ذلك العام، ووصف الكتاب بأنه «كتاب لا يمكن كتابته الآن. فإن خمسة وعشرين عاما من الاتصال البخارى بمصر قد غيرت سكانها بأكثر مما غيرتهم القرون الخمسة السابقة» وعندما كتب أ. ولیم لين كتابه المذكور، فى عام ١٨٣٥، كانت أنماط الحياة التى وصفها تنطبق على سكان القاهرة والاسكندرية كما تنطبق على سكان الريف ولم يكن الاتصال بالغرب حتى ذلك الحين قد أثر بعد على مظاهر المدن أو الحياة اليومية لسكانها. ^(١)

لقد تغيرت الحياة فى المدن وفى الريف نتيجة لعملية التحديث، وهى عملية ترتبط ارتباطا وثيفا بعملية التحضر (Urbanization) وهى تعنى إعادة توزيع السكان بين الريف والمدينة، نتيجة لتحول المجتمع كليا أو جزئيا من الأنشطة الأولية كالزراعة والرعى إلى الأنشطة الثانوية كالتجارة والصناعة والحرف، أو إلى أنشطة من الدرجة الثالثة، بإدخال الآلات الحديثة إلى مجالات العمل والإنتاج ^(٢) وينعكس ذلك على نمو المدن وإتساعها وقيام

مدن جديدة عن طريق هجرة سكان الريف إلى المدن والتحاقهم
بفرص العمل الجديدة المتاحة هناك. ونتيجة لعملية التحضر تلك
تحدث تغييرات عميقة في المجتمع، إذ تنقطع الروابط والتجمعات
القديمة ويظهر في الأفق ولاء وإخلاص أكثر حداثة. ولهذا فإن تاريخ
التحضر يعد مظهراً هاماً لتاريخ التحديث (التغير الاجتماعي).
وتشمل أعمال التحديث، أعمال العمران، عمران المدن، وتنظيمها
وتخطيطها وتجميلها ، والمواصلات السلكية واللاسلكية (التلغراف)
والسكك الحديدية، والجسور والكبارى والمنابر، تزويد الأحياء
المدنية بالمياه العذبة وغازات الإنارة، وتعبيد الطرق، والإهتمام
بالصحة العامة، مشروعات البنية الأساسية هذه، كالسكك الحديدية
والطرق والموانئ وتسهيلات التسويق، لم تكن تقام، كما و الوضع
في البلدان الأوربية، على ايدي رجال الأعمال، أو من قبل مجموعات
من المساهمين الأفراد، في مصر نجد ان الدولة هي التي تتولى بناء
هذه الأمور، لتستحث التنمية في وادي النيل أو لتسرع في تحقيقها.
لقد اقيمت وسائل الاتصال والنقل لتخلق الفاعلية الإنتاجية لا
لتخدمها، إن التكاليف الباهظة، وفترة الإنتظار الطويلة قبل جنى
الأرباح، تؤلف عوامل تجعل الاستثمار في مثل هذه الفرضيات لا
يجتنب الأفراد.

لقد تخلت الدولة عن سلبيتها المعهودة، إذ كانت للدولة وظائف

محدودة تشمل الدفاع ضد الغزو الخارجي، وحفظ الأمن الداخلي والفصل في الخصومات، أى الجيش والإدارة المالية والقضاء، أما فيما عدا هذه الوظائف الثلاث من مسائل عامة كالصحة والتعليم، فقد كانت الدولة العثمانية تعتبرها خارج نطاق مسئوليتها. أنها الدولة فى مصر العثمانية المملوكية الدولة اللامركزية « من الناحيتين الجغرافية والوظيفية، فنفوذ الدولة فى القاهرة لم يكن يمتد إلى كل بقعة من بقاع أقاليم مصر، إذ أن الحكام المحليين فى المديريات وهم الصناجقة أو الكشاف، كانوا يمارسون سلطة كاملة داخل مديرياتهم لا تقل عن سلطة حكومة القاهرة، ولقد أدت سلطة اللامركزية الوظيفية إلى أن ينتظم أفراد كل حرفة فى المجتمع فى تنظيم معين»^(٣) ويمكن القول أن الدولة القديمة.. الدولة اللامركزية قد انتهت تماماً مع تنظيمات محمد على الإدارية، مما ساعد على توحيد البلاد، وجعل جميع السكان عبر تنظيماتهم الاجتماعية القديمة - يواجهون، للمرة الأولى، سلطة الحكومة المركزية ويحسون بوجودها.

إن صعود الدولة المركزية (الدولة القومية فى عصر إسماعيل) كان العامل الرئيسى وراء تصدع وتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى القديم للجماعات المحلية، مجتمع القرية، طوائف الحرف، مجتمع القبيلة البدوية.

أولاً: تفكك مجتمع القرية:

ويرجع تفكك مجتمع القرية أساساً بسبب التحول من رى الحياض إلى الرى الدائم ومن الاقتصاد المعيشى إلى الاقتصاد النقدى، ومن الملكية العامة إلى الملكية الخاصة للأراضى الزراعية.

١ - لقد كان نظام الرى السائد فى مصر، حتى أوائل القرن التاسع عشر، هو الرى الحوضى، وتبعاً لتلك الطريقة تزرع الأرض بالحاصلات الشتوية ولا تتسنى زراعتها بالحاصلات الصيفية إلا برفع المياه إليها بالطرق الصناعية. وخلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، عصر محمد على، «عصر السدود والخزانات ثور فن العمارة الهيدرولوجية هندسة النهر الجغرافية، فاضافت إلى الرى النيلى (الشتوى) الرى الصيفى وحققت بذلك الرى الدائم.... والانقلاب فى جوهزه كیفى أكثر منه كمياً، وكان توسعاً رأسياً أساساً قبل أن يكون توسعاً أفقياً، وبه تضاعفت الكثافة لا المساحة»^(٤) وهذا الانقلاب قد غير وجه مصر تماماً وأحدث انقطاعاً أساسياً فى كيانها.

٢ - إن الثورة الاقتصادية التى كانت تعيشها مصر خلال تلك الفترة، وهى الانتقال من رى الحياض (الشتوى) إلى الرى الدائم (الصيفى) كان سبباً لتحول الاقتصاد المصرى من اقتصاد معيشى (الاكتفاء الذاتى) إلى اقتصاد نقدى (اقتصاد السوق)، بإنتاج

محاصيل السوق، مثل القطن، إذ إن الارتباط الوثيق مع السوق والاعتماد على التصدير قد ربط مصر بالسوق الرأسمالي مما أدى، إلى «ظهور فوارق (تباينات) اقتصادية واجتماعية بين سكان القرية، أو أدنى، على الأقل، إلى ظهور فرصة أمام مجموعات ريفية معينة لزيادة ثرواتهم وصعود السلم الاجتماعى.. وكانت النتيجة الطبيعية لذلك هو ظهور ميل متزايد نحو إسخال الملكية الفردية الكاملة للأراضي». (٥).

٢- لقد تطورت ملكية الأراضي الزراعية، الملكية العقارية، فى مصر، والتي استغرقت طوال القرن التاسع عشر، خاصة الربع الأخير منه، تطورت فى اتجاهين أساسيين «الأول: هو إتجاهها من الملكية العامة إلى الملكية الخاصة والثانى: هو الخاص بتوزيع هذه الملكية بين الأفراد» (٦) - فلم تخرج ملكية الأراضي الزراعية فى مصر طوال فترات التاريخ عن كونها ملكية الدولة ولم تخرج حقوق الفلاحين على الأرض عن كونها حقوق إنتفاع، أو بعبارة أخرى، أن نظام الملكية العقارية كان نظام واجبات لا نظام حقوق.

وحتى صدور لائحة المقابلة (١٨٧١) كانت الأراضي الزراعية على نوعين: أراضي عشورية وأراضي خراجية. *

أ - الأراضي العشورية:

(الشفالك والابعاديات والواسى): هذه الأراضي كانت تمنح

لأفراد العائلة الحاكمة وكبار رجال الحاشية وأعيان النوبة وكبار رجال الجيش وكبار الموظفين (كان هؤلاء جميعاً من غير المصريين).

ب - الأراضي الخراجية:

(أطيان العهدة، أطيان المسموح) وكان يمنح حق الانتفاع بهذه الأراضي للمتزمين السابقين ومشايخ البلاد والمعلمين والمهندسين والخبراء الزراعيين والعسكريين والأجانب والفلاحين والبو (وكان هؤلاء جميعاً من المصريين).

وبصودور لائحة المقابلة (٢٠ أغسطس ١٨٧١) حلت الملكية الفردية محل الملكية العامة لأول مرة في تاريخ البلاد، وذلك في الأراضي الخراجية (إذا أن هذا الحق معمول به منذ عام ١٨٤٢ في الأراضي العشورية) وأصبح الأعيان (المصريون) بذلك ملاكاً لأراضيهم (ملكية رقبة الأرض، لا ملكية حق الانتفاع) وهذه هي الدلالة المهمة لهذه اللائحة: الأعيان المصريون (الخراجيون) يتملكون الأرض تماماً مثلما هو الوضع مع النوات الأتراك (العشوريون).

ومع ذلك يجب أن نتذكر أنه بينما كان حق الملكية في أوروبا إنتصاراً شعبياً يحقق بصورة بطيئة وعلى نحو تدريجي، فإن هذا الحق في مصر جاء منحة من الحاكم أثر احتياجاته المالية. لذا لم

يترتب على إقرار حق الملكية الخاصة أى تغيير حقيقى فى البناء الاجتماعى، أو فى أسلوب الإنتاج (الخراجى) إذا استمر استنزاف فائض الإنتاج الزراعى (الخراج) وفائض العمل الزراعى (السخرة) وكل ما حدث من تغير يمكن إعتباره تغيراً شكلياً تمثل فى تحول شكل الملكية أو شكل العلاقة بالأرض، من ملكية انتفاع (أو حيازة) إلى ملكية قانونية ومع ذلك لا يمكن إنكار أن بداية التباين الطبقي (بزوغ الطبقة) والتدرج الاجتماعى قد ارتبطا ارتباطاً وثيقاً بالملكية الزراعية.

وكما سبق القول، فإنه إذا كان البناء الاجتماعى لم يتأثر بكل هذه التغيرات فإن التنظيم الاجتماعى لمجتمع القرية قد أصابه التفكك. فإن تدعيم حقوق الأفراد على الأطياف الخراجية كان من شأنه أن يؤدى إلى إنهيار الاقتصاد العائلى.

لقد تميز مجتمع القرية فى مصر، حتى العصور الحديثة، بالسمات التالية:

١ - إن أراضى القرية كانت مملوكة على المشاع (ملكية مشاعية) ويعاد توزيعها على الفلاحين على فترات دورية (ملكية إنتفاع لا ملكية رقية).

٢ - إن القرية كانت وحدة مالية/ضريبية، بمعنى أن سكانها كانوا مسؤولين مسئولية جماعية عن دفع الضرائب (الميرى

والخراج. الخ)

٣- إن القرية ككل، وليس الفلاح كفرد، كانت مسئولة عن صيانة أعمال الري، وعن تقديم العمالة لأية اشغال عمومية مطلوبة (السخرة) ^(٧). ولم يحدث أى تغير أساسى فى هذه السمات طوال فترات النصف الأول من القرن التاسع عشر، حتى مجيء سعيد باشا إلى الحكم، إذ شهد عهده الاجراءات الحاسمة التى أدت إلى إزالة سمتين من السمات الثلاثة المذكورة.

أما السمة الثالثة (السخرة)، فقد ظلت على حالتها الأصلية خلال حكم سعيد باشا وحتى خلال حكم الخديو إسماعيل، فأعمال السخرة، لم تصبح واجباً فردياً على كل فلاح، وإنما ظلت مسؤولية تقع على عاتق القرية ككل.

لقد أدت كل هذه العوامل إلى تفكك مجتمع القرية المصرية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فلم تعد القرية كما كانت من قبل ذات حياة مشتركة ولم تعد كذلك كل فى واحد.

ثانياً: انحلال طوائف الحرف:

أما انحلال طوائف الحرف وهى أهم وحدة تنتظم سكان المدن، فقد حدث نتيجة العامل السابق نفسه، التحضر عبر الدولة المركزية، إلا أن هذا العامل قد عبر عن نفسه هنا بطريقة مفارقة.

وكما سبق القول، فإنه نتيجة عن جود الدولة اللامركزية وظيفيا قام أفراد كل حرفة في المجتمع بالانضمام إلى تنظيم معين هو الطائفة، وهي بمثابة منظمة اجتماعية اقتصادية شبه مستقلة، لكل طائفة دستورها (عرفها) غير المكتوب من عادات وتقاليدها ولها شيخ يتولى العلاقة بين الطائفة والحكومة: وهي في الغالب علاقة خاصة بالضررائب، ولكن الفكرة الطائفية من حيث هي تنظيم اجتماعي إنتقلت من طوائف أصحاب الحرف والتجان فشملت أفراد المجتمع الآخرين فأصبح نظام الطوائف تنظيما اجتماعيا تسير عليه فئات المجتمع كلها، فجميع الناس الذين تجمعهم مهنة واحدة، أو عمل واحد أو حتى مذهب بينى واحد، ينظمون أنفسهم في شكل طائفة لرعاية مصالحهم الذاتية، وهذه الطوائف كانت تتمتع أزاء أعضائها بسلطة إدارية - قضائية - مالية واسعة تجعل منها وحدات قائمة بذاتها تعترف بها الدولة وتحسب حسابها إلى حد بعيد. وشيخ الطائفة، هو رئيسها وكبيرها ومديرها وهو يمثل الحكم في كل شئونها الداخلية، ويختص بفض النزاع بين اعضاء الطائفة وبين السلطة الحاكمة، وكلما أرادت الحكومة النظر في نظام تلك الطوائف، أو تحصيل ما تفرضه عليها من الضرائب، أو القروض الاجبارية، خاطبت في ذلك شيخ الطائفة، وسلطات شيخ الطائفة ليست استبدادية فإذا تعبت تصرفاته الحدود المرسومة له اقبل من

منصبه وأختار الأعضاء شيخاً آخر عن طريقهم وإثبتوا ذلك فى سجلات المحكمة الشرعية. وكما كانت القرية وحدة مالية ضريبية واحدة كانت الطائفة أهم وحدة حضرية للضرائب.

وحتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، كانت الحكومة (الولة المركزية) غير قادرة على استبدال نظام الطوائف بنظام إدارى جديد، ومن ثم اضطرت للإبقاء عليها كما هى دون أن تمس، بل والأكثر من ذلك فإن كثيراً من المهام الإدارية فى كثير من الحالات قد اضيفت إلى المهام القديمة لرؤساء الطوائف، ولأن نظام الطوائف قد ظل باقياً ومؤيذاً لمهام على قدر كبير من الأهمية فقد اضيفت إليه حرف جديدة ظهرت خلال القرن التاسع عشر (مثال ذلك طائفة خدم المنازل التى تكونت فى عصر محمد على)، وعلى ذلك فلم يكن مجرد - إهتمام الحكومة بالإبقاء على نظام الطوائف هو السبب الوحيد فى بقائها فترة طويلة، إذ أن الحقيقة المهمة هى أن هذه الطوائف لم تتفكك نتيجة للصراع الداخلى (الطبقى) بين الفئات المختلفة لأعضائها وإنما جاء تفككها نتيجة لعدم وجود نظام صارم للتمرين على الحرفة.

إذن لم تصدر قرارات حكومية بإيقاف الطوائف الحرفية، كما أن هذه الطوائف لم تتفكك نتيجة لوجود تفرقة (صراعات) داخلية، علاوة على أنها لم تستبدل بنظام آخر جديد، وإنما كان اضمحلالها

واختفاؤها ناجمان اساساً عن التأثيرات التى أحدثتها أوروبا،
والمتمثلة فى تدفق البضائع الأوربية ومع نهاية القرن كانت الكثير من
فروع الحرف المحلية قد اختفت أمام المنافسة الأوربية وامتدت هذه
التأثيرات نفسها لتشمل طوائف التجار، فمن ناحية نجد أن هيئة
السوق التقليدية قد تفككت تدريجياً وانتشرت تجارة التجزئة، ومن
ناحية ثانية تحولت التجارة الخارجية من تداول المنتجات السودانية
والعربية والشرقية إلى تصدير القطن المصرى واستيراد البضائع
والمصنوعات الأوربية. وأصبح اليونانيون وغيرهم من الأوربيين هم
المصدرين والمستوردين، وبذلك عانى التجار المصريون، شأنهم فى
ذلك شأن الحرفيين المصريين من «الأنواع الكثيرة المختلفة من
الضرائب والضرائب الجمركية التى كان التجار الأجانب معفون
(كذا) منها بسبب الامتيازات الممنوحة للرعايا الأجانب فى مصر»^(٨)
وفى أواخر القرن التاسع عشر، تم إعادة تشكيل التنظيم الإدارى
للحكومة (الدولة المركزية) فأصبحت على قدر أكبر من الكفاءة، ومن
ثم أصبح باستطاعة الدولة الاستغناء عن نظام الطوائف من حيث هو
وسيط بين الحكومة وبين الأعضاء، وأدى ذلك إلى تقلص مهام شيوخ
الطوائف، المهام الإدارية والمالية والاقتصادية، إلى أن فقدت غالبية
هذه المهام.

وفى عام ١٨٩٢ كانت جميع الضرائب المفروضة على طوائف

الحرف قد الغيت، وبالتالي الغيت معها المهام المالية المتبقية لشيوخ الطوائف، أما توريد العمالة وهي المهمة الباقية للشيوخ، فقد اختفت خلال العقد الأول من القرن العشرين، إذ حل المتههد (متههد العمال) محل الشيخ (شيخ الطائفة).

وهكذا، حرم شيوخ الطوائف من جميع مهامهم، ولم تنبثق طوائف حرفية كثيرة بعد ذلك الوقت، فمعظمها مات موتاً بطئياً، وعلى الرغم من أن بعض الطوائف قد ظلت قائمة، فليس من المعروف إلى أي وقت، بالتحديد، استمر وجودها، وعموماً فإن بعد الحرب العالمية الأولى لم تعد هناك أخبار عن تعيينات لشيوخ طوائف أو عن أي مهمة تضطلع بها طوائف الحرف في الحياة العامة في مصر التي كانت حينها قد تغيرت تغيراً كاملاً.

ثالثاً: تفكك أوامر القبيلة البدوية:

أما تفكك أصوار القبيلة البدوية، وهي الوحدة الثالثة والأخيرة للتنظيم الاجتماعي التقليدي، فيرجع إلى التباين الاجتماعي/الاقتصادي بين أفراد القبيلة الواحدة نتيجة سياسة الاستقرار التي اتبعتها الدولة المركزية منذ بدايات عهد محمد علي. وقبائل البدو (العريان) كانوا إلى أوائل القرن التاسع عشر لم يألفوا حياة الحضر، وكان تنقلهم في الصحراء يجعلهم في حرب

مستمرة مع الفلاحين القائمين على الزراعة، كما أن الكثير منهم قد انصرف إلى قطع الطريق والاعتداء على القوافل والقرى الآمنة، وحاول محمد على حل مشكلة العريان فعقد الاتفاقيات معهم، ولكن القبائل نقضت هذه الاتفاقات، فجرد عليهم كتائب الفرسان فطلبوا الصلح، فرضى أن يصالحهم على أن يقيم زعمائهم (شيوخهم) بالقاهرة، ليكونوا رهائن عنده يضمن بهم طاعتهم وولاء قبائلهم.

وترجع سياسة تعيين بعض مشايخ البدو في وظائف حكومية إلى عهد محمد على وذلك عام ١٨٣٣، إذ انتهى (الباشا) إلى ضرورة تعيين عناصر من المصريين وهم في العادة ممن اظهروا كفاءة خاصة، وحذقوا اللغة التركية. وكان الباشا يختار هذه العناصر من بين مشايخ القرى، وتولى المصريون بذلك بعض الوظائف الإدارية الصغرى مثل حاكم خط أو ناظر قسم أو مأمور، وفي أربعينيات القرن التاسع عشر كانت «مختلف إدارات حكومته (محمد على) في عهده المصريين الوطنيين»^(٩) إلا أن المديرين (مدير المديرية) كانوا من الأتراك.

وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر، كانت بعض العائلات الكبيرة من بين القبائل البدوية، استطاع شيوخها (رؤساؤها) إن يحرزوا نفوذا كبيرا في مجتمع القبيلة، وارتكز هذه النفوذ على الدور الذي كانوا يلعبونه في خدمة الإدارة (السلطة المركزية)، وعلى

مساحات الأراضي الزراعية التي تضع عائلاتهم إيديها عليها (حق الإنتفاع) وهذه الأطيان كانت تعد أطيانا خراجية (بدا من عام ١٨٥٥) تربط عليها الضريبة بنفس فئة الأطيان الممثلة لها بالناحية، وفيما بعد (١٨٧١) طبقت عليها لائحة المقابلة وتطورت حقوق الملكية عليها تبعا لتطورها على هذا النوع من الأراضي.

وإذا كنا قد أكدنا على أن البناء الاجتماعي (القائم على التكوين الخراجي) لم يتغير، على الرغم من تفكك وحدات التنظيم الاجتماعي، فإن سمات النسق الاجتماعي* قد تغيرت تماماً، وقبل الحديث عن السمات التقليدية والسمات الحديثة للنسق الاجتماعي يلزم الإشارة إلى:-

١- **بزوغ الطبقة:** إن تجانس الحياة الاقتصادية داخل وحدات التنظيم الاجتماعي التقليدي لم يؤد إلى شعور يشبه شعور الطبقة الاقتصادية أو الاجتماعية الحديثة، نظرا للترابط الوثيق بين الحياتين الاقتصادية والاجتماعية، إذ أن الشعور بالانتماء إلى النسق القرابي (العائلي) أكثر من الشعور بالانتماء إلى القرية أو إلى طبقة اقتصادية معينة. وعلى الرغم من التغيرات التي تمت باستقرار الملكية العقارية وظهور الملكية الخاصة (العائلية/ الفردية)، يمكن القول إنه طوال فترة الدراسة قد تخلقت ملامح ومصالح طبقية تون تمييز حاد لكل طبقة، لأن الوجود الطبقي (المادى) لم يكن مكتملا،

فإن وعيهم (كبار الملاك) الطبقي بمصالحهم لم يكن قد نما أو اكتمل بعد.

٢. إنعدام التكامل الاجتماعي: لقد كانت وحدات التنظيم الاجتماعي التقليدي، ليست فقط وحدات مالية/ ضريبية/ اقتصادية، بل أنها كانت أساساً وحدات للتكامل الاجتماعي بإعتبارها الإطار المرجعي للفرد / العضو، إليها يرجع ولاء الفرد نحو الطائفة في المدينة أو العشيرة (البننة) في القرية أو القبيلة في مجتمع البنو فلما اختلفت هذه الوحدات أو ضعفت أو تفككت نتيجة للتغير غير المتسق (Uneven) مع تأخر ظهور وجود الروابط (القوى) التكاملية الجديدة مثل: نقابات العمال، الأحزاب السياسية، الهيئات التطوعية، الجماعات الضاغطة، مر المجتمع بحالة من عدم التكامل بما خلق داخله مشكلة نظام، كان لابد من حلها عن طريق فرض التكامل فرضاً من خلال جماعات الصفوة - وكانت المهام المنوطة بالصفوة هي: بث قيم الحداثة (التحديث) في المجتمع، والتغلب على مشكلات التكامل.

٢. انحسار الجماعات المحلية: نتيجة عن التحولات السابقة فقد تحولت الجماعات المحلية إلى مجتمع. بعد ضرب تنظيماتها الأساسية، وأصبحت الجماعة الجديدة المشكلة من ممثلي الجماعات المحلية، بعد صعودهم في أعلى السلم الاجتماعي، وهي الجماعة

المعبرة عن المصالح الجيدة للمجتمع. وكان لذلك آثاره فى الحياة الفكرية والثقافية والفنية.

٤- **بزنوغ الفردية:** كانت الحياة الاجتماعية، حياة جمعية (ذات طابع جمعى) ومعنى هذا أن قيم الفرد لم تكن منفصلة عن قيم الجماعة المرجعية الأساسية له (الجماعة القروية، الطائفة، القبيلة) وفى بدايات التحول كان من الممكن ملاحظة محاولات خلق شخصية بدنية فى مقابل الشخصية القروية (فى القرية) وشخصية عائلية فى مقابل الشخصية القبلية (فى القبيلة) وشخصية عائلية/أسرية فى مقابل الشخصية الطائفية (فى الطائفة) وساعد كل ذلك على خلق الشخصية الفردية فى نهاية فترة الدراسة.

وبعد ، ما هى السمات التقليدية والسمات الحديثة للنسق الاجتماعى فى مرحلة التغير الاجتماعى؟.

يتميز النسق الاجتماعى للمجتمعات التقليدية بما يلى: جمود التنظيم الاجتماعى طوائف مغلقة، جمود الحراك الاجتماعى، الجماعات الأولية (المحلية) والتكامل الاجتماعى، الطابع الأبوى (الهيراركى) للسلطة (العائلية والقبلية والطائفية)، اقتصاد معيشى (إكتفاء ذاتى) أوتوقراطية. نظم الحكم، العرف والتراث الدينى والثقافى. بينما يتميز النسق الاجتماعى للمجتمعات الحديثة بما يلى: مرونة التنظيم الاجتماعى، التدرج الطبقي، الحراك الاجتماعى

النشاط، تقسيم العمل، الاقتصاد النقدي (اقتصاد السوق)، والانجاز
الفردى، انتفاء دور العلاقات القرابية والمحلية، المساواة فى الحقوق،
الرسمية فى العلاقات الاجتماعية (الشخصية). (١٠)
ويتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، مع بقاء البناء
الاجتماعى ثابتاً لم يتغير، تميز التركيب الاجتماعى لمجتمع مصر
الحديثة بوجود:

١ - صفوة (حاكمة وغير حاكمة).

٢ - جماهير (محكومة).

١- الصفوة: وهى مجموعة كبار الملاك الزراعيين وتشمل عائلات
أسرة محمد على، كبار الموظفين، البرجوازية الأجنبية، أغنياء المدن
المصريين، أعيان الريف، مشايخ البدو . وهى مجموعة تتكون من
فئات اجتماعية متعددة، إنحدرت من أصول اجتماعية متباينة شكلت
فى مجموعها صفوة حاكمة . يمكن أن نميز داخلها - فى بداية الفترة.
أ- النوات: وهم كبار الموظفين الذين تملكوا الأرض دون أن
يكونوا من العمد وهم مجموعة من الأتراك المصريين (Turco-
Egyptians) الذين يشغلون المناصب الرئيسية فى الدولة، وهم
شريحة غريبة عن مجتمع المصريين سواء فى اللغة أو الأصول (وهم
الصفوة الحاكمة).

بـ.الأعيان: وهم أساسا عمد ومشايخ القرى ومشايخ العريان، اتاحت لهم الفرصة لشغل بعض المناصب الإدارية فى الدولة وهم من المصريين. وفى عصر إسماعيل زاد نفوذهم وتعاظم دورهم خلال مجلس شورى النواب (وهم الصفوة غير الحاكمة).

٢- الجماهير: وتتكون من الفلاحين المعدمين وأعضاء القبائل العريان وهم الذين تشكل جزء منهم (المهاجرين) فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين نواة الطبقة العاملة فى المدينة.

الهوامش

- ١ - مارلو، جون: «نهب المصريين» (١٩٧٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٦ ص ١٥٠، ١٤٩.
- ٢ - د. نهى فهمى: «دراسات فى التحضر، القاهرة، ١٩٧٩ ص ١٥.
- ٣ - د. محمد أنيس «تطور المجتمع المصرى من الأقطاع إلى الثورة» مطبعة الجبلاوى القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٥ - ٣٦.
- ٤ - د. جمال حمدان: «شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان» دار الهلال القاهرة ١٩٦٧ ص ١٦٥.
- ٥ - بير، ج: «دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة» (١٩٦٩) مكتبة الحرية الحديثة القاهرة ١٩٧٦ ص ٧٠.

- ٦- د. حسين خلافة: «التجديد في الاقتصاد المصري الحديث» الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، القاهرة ١٩٦٢ ص ٩٣.
- * العشر زكاة الزرع والخراج أجرة الأرض.
- ٧- بير، ج.: دراسات... ص ٤٩ الفصل الثاني: «تفكك مجتمع القرية»
- ٨- بير، ج : دراسات ص ٣٠٦ الفصل التاسع: « تدهور واختفاء طوائف الحرف » ٣٠١-٣١٢.
- ٩- كلوت بك، أ.ب. «لمحة عامة إلى مصر» (١٨٤٠) ج ٣ (طبعة، دار الموقف العربي القاهرة ط ٢، ١٩٨٢) ص ١٠٢.
- * النسق الاجتماعي (S.System) يقصد به «المجتمع وكيف تكاملت نظمه تكاملاً وثيقاً وكيف رتبت الأجزاء التي يتكون منها المجتمع في إطار أو شكل منسق وكيف يقوم المجتمع بفضل تكامل نظمه بعضها مع بعض واتصال بعضها ببعض واتصال الأفراد بالنظم التي يخضعون لها واتصال الهيئات الاجتماعية بعضها ببعض.. كيف يؤدي ذلك كله إلى وصول المجتمع إلى تحقيق أغراضه وغاياته الاجتماعية»، معجم العلوم الاجتماعية ص ٦٠٠.
- (١٠) د محمد الجوهري: «مقدمة في علم اجتماع التنمية» ص ١٩١ - ٢٠٠، ص ٢٠٠ - ٢٠٢.

ب - التحولات السياسية والحقوقية

يتحدث الباحث في هذه الفقرة لا عن تاريخ مصر السياسي ولكن عن التحولات السياسية والحقوقية الناتجة عن التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها المجتمع المصري خلال فترة الدراسة.

إن إنقلاب نظام الري وقد غير وجه مصر تماماً، أحدث إنقطاعاً أساسياً في كيانها، ذلك أن النظام الدوري، الذي يرجع إلى عوامل طبيعية تعمل بانتظام وتواصل عملها عاماً بعد عام، دون تغير جوهري، أو دون تغير ملحوظ، مثل توالي الفصول وإختلافها والحرارة والرطوبة، وفيضان النيل وإنخفاضه، قد أدى إلى «الحط من قدر الفرد والزامه بالا يخرج عمله عن التكرار من جهة، ويحصر السلطان في قلة متسلطة، كانت الجماعات تشقى وتكدح لتوفير وسائل الراحة والمتعة والرفاهية لها من جهة أخرى»^(١) - وبإدخال نظام الري الدائم، تم كسر هذه الحلقة الدورية في نظام الطبيعة مما ساعد على بزوغ أهمية الفرد - ونتيجة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية تفككت وحدات التنظيم الاجتماعي التقليدي حيث تسيطر فيه الجماعة على الفرد وترسم له موقفاً ثابتاً لا يتغير. فكانت بدايات ظهور مجتمع يعبر فيه الفرد عن نفسه ويتمتع فيه باستقلال يمكنه..

من الدخول فى علاقات تعاقدية مع الأفراد الآخرين.
وكما أوضحت الدراسة - سابقاً - كان تفكك وحدات التنظيم
الاجتماعى التقليدى احد، بل أهم، نتائج صعود الدولة المركزية *،
التي أثرت تأثيراً مباشراً، ويعيد المدى على دور (وظيفة) الدولة فى
المجتمع المصرى الحديث.

وقد إنعكس ذلك على ولاء الأفراد، إذ كان، ولاء، عبر وحدات
التنظيم الاجتماعى التقليدى ولاء محلياً، فكل أفراد الطائفة يرتبطون
بعاطفة قوية فيما بينهم، وكانت الطائفة محور ولائهم أكثر من الدولة
الحاكمة، وكان من الطبيعى أن يكون ولاء الفرد فى مثل هذه
الوحدات نحو المجتمع المحلى الذى ينتمى إليه، لذلك كان ولاء الفرد
نحو للطائفة فى المدينة أو العشيرة (البدنة) فى القرية أو القبيلة فى
مجتمع البدو، وإذا لم تظهر فكرة المواطنة أى ولاء الفرد نحو الدولة.
وعلى الرغم من توافر (وجود) المقومات القوية فى المجتمع التقليدى،
مثل اللغة والتاريخ المشترك والأرض وغير ذلك، إلا أن الأوضاع
القائمة على الوحدات المنعزلة المفتتة المبعثرة قد أضعفت من فاعلية
هذه المقومات وحق لنا تأكيد القول بأن المصريين فى المجتمع
العثمانى المملوكى - المجتمع التقليدى - «لا يشكلون أمة متكاملة» (٧)
- لذا كانت أهم الإنجازات فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر
هو ظهور فكرة المواطنة ومفهوم الأمة لذا تم «تغليب صفة المواطن

على صفة الفردية. (٣).

وإذا كان المجتمع التقليدي قد ضم عبر تنظيمه وحدات اجتماعية محلية (مجتمع القرية، طوائف الحرف، مجتمع القبيلة البدوية)، فإن المجتمع الجديد (الحديث)، وقد تفككت هذه الوحدات التقليدية، قد عبر عن نفسه خلال جماعة اجتماعية جديدة، شكلت التنظيم الاجتماعي الجديد، وكونت صفوة جديدة.

ويمكن القول أن الصفوة القديمة تتكون من الشاغلين لمراكز السلطة والتأثير، المناصرين للأوضاع القائمة، ومن الناحية الأخرى تتكون الصفوة الجديدة من الساعين نحو الوصول إلى مواقع السلطة والتأثير، الأمر الذي يجعلهم يدعون - دعوة مؤقتة غالباً دائمة أحياناً - إلى تغيير الواقع القائم^(٤).

وعليه وباعتبار عام ١٨٨٢ - عام الاحتلال البريطاني - نهاية مرحلة وبداية مرحلة في تاريخ مصر السياسي والاجتماعي والاقتصادي، سوف يحاول الباحث رصد وتحليل التركيب الاجتماعي والمواقف التاريخية لجماعتي الصفوة القديمة والجديدة خلال مرحلتين يفصل بينها عام الاحتلال.

أولاً: الصراع بين الصفوة القليمة (النواب) والصفوة الجديدة

(الأعيان) ٨٨٢، ٨٧٦، ١

كان لاستقرار الملكية الزراعية اثره المهم في صعود فئات متعددة من المصريين الخالص، شكلت صفوة جديدة يمكن أن نسميها «صفوة الأعيان»، ونظراً لطبيعة الفترة وتميزها بالحراك الاجتماعي النشط رأينا نظار اقسام وعمد ومشايخ قرى يتحولون بسرعة إلى ملاك كبار بما يجمعونه تحت أيديهم من أراضي الفلاحين وهم الذين شكلوا ما يعرف باسم الخراجيين (اصحاب الأراضي الخراجية) أو البكوات المصريين، ونظرا لارتباط الملكية العقارية بقضية السلطة (القوة السياسية) فقد تبلورت في أواخر عصر الخديو إسماعيل حركة الأعيان المطالبة بالمشاركة في السلطة* وهو ما نتج عنه الثورة الوطنية (الثورة العرابية).

ولقد كان النواب، ممثلوا الصفوة القديمة، (كبار الملاك من الاتراك الشراكسة) يحتكرون مناصب الإدارة العليا في الجهاز الإداري والعسكري للدولة حتى نهاية عصر إسماعيل، على الرغم من أنه وأصل سياسة سعيد باشا في إسناد بعض الوظائف الإدارية العليا للأعيان (المصريين) لكن هذه العملية ظلت جزئية وبقيت السيطرة على الوظائف العليا في يد الأتراك والشراكسة الذين أصبحوا أكبر ملاك للأرض في مصر، القرن التاسع عشر» وكان

أحلامهم بشكل تدريجى وجزئى بمصريين يتحدثون باللغة العربية من أهم التغييرات الاجتماعية التى حدثت فى مصر فى القرن التاسع عشر»^(٥).

وفى أواخر عهد الخديو إسماعيل كان قطاع من هؤلاء النواب، وهم الذين تلقوا قدرأ من الثقافة الأوربية، وقد ضاقوا بتزايد النفوذ الأجنبى فى البلاد والذي ازداد منذ الأزمة المالية (١٨٧٦) مما إنعكس على زيادة الأعباء الضريبية والتدخل الأجنبى فى النظارة الوليدة (الوزيرين الأوربيين)، ودفع ممثلى هذه الصفوة إلى التعبير عن نفسها فى شكل حزب سياسى هو الحزب الوطنى. ولقد كانت عناصر هذه الصفوة على لراية تامة بالحقيقية الخاصة بعلاقة الملكية والسلطة فى المجتمع المصرى، لذا كانت السلطة والموقف السياسى منها، وخاصة أن عدد كبير من النواب خلال هذه الفترة كانوا يعملون بالسياسة، هو الشغل الشاغل لهؤلاء النواب.

وكان مجلس شورى النواب (١٨٦٦)، كما يتضح من لائحته الأساسية ولائحته النظامية، وطبقا لنظام الانتخاب المعمول به فى تشكيله واختيار الأعضاء وتولى عمد البلاد ومشايخها فى المديرىات وجماعة الأعيان فى المدن إنتخاب النواب و«حصر حق الانتخاب فى العمد والمشايخ، اسفر عن انتخاب معظم النواب من العمد وأعيان البلاد، حتى صار جنيراً بأن يسمى (مجلس الأعيان)»^(٦) وهو أداة

(قناة) مشاركة الأعيان المصريين في السلطة. فكان طبيعيا أن تحاول الصفوة غير الحاكمة - من خلاله - الدفاع عن مصالحها. وشكل أبناء الأعيان في الجيش الجناح العسكري لهذه الصفوة الصاعدة بل أنهم قد أسسوا جمعية (مصر الفتاة) (١٨٧٦) السرية، وهي الجمعية التي أنشأها أصلا على الروي وانضم إليها على فهمي واحمد عرابي وكان الغرض منها التخلص من جماعة الشراكسة والأتراك والارستقراطية في الجيش وفتح باب الترقى أما المصريين. كل هذا يوضح لنا أنه في سبعينيات القرن التاسع عشر، أضحت الصفوة المصرية الأعيان الخراجيون/ البكوات - حقيقة واقعة اكتسبت من القوة ما جعلها تسعى إلى أخذ زمام الأمور كلية من الصفوة الأجنبية المسيطرة، وقد حصلت على رصيدها من القوة (السلطة) من خلال نفس القنوات التي حصلت بها الصفوة الأجنبية على قوتها، أي امتلاك الأرض، والحراك الاجتماعى عبر الاجهزة الادارية للدولة الجيش.

وعلى الرغم من التحام جماعتى (الحرب الوطنى) و (مصر الفتاة) في بداية مراحل الثورة العرابية أى بين الصفوة الحاكمة (الأجنبية) والصفوة غير الحاكمة (المصرية) للحد من اتوقراطية (استبداد) الخديو إسماعيل، فإن عزل الخديو (يونيو ١٨٧٩) قد سلب القوات قيادة الحركة الوطنية والحركة الديمقراطية وكشف أن «مصر كانت

قد نمت في احشائها طبقة أخرى من أوساط الملاك أوضح تعبيراً عن مصالح الأمة من طبقة كبار الملاك»^(٧) ودات أحداث الثورة وبرايمجها ومطالبها على أن الصراع الاساسى هنا وقبل الاحتلال الانجليزى - كان صراعاً بين صفوة أجنبية من الاتراك الشراكسة والاوربيين، وبين صفوة مصرية ناشئة، وتراوحت مراحل الثورة من التحالف بين الصفوتين في البداية، إلى خيانة الصفوة الأجنبية والشرائح العليا من الصفوة المصرية وصدق القول بأن: اعضاء الصفوة الجديدة يميلون إلى التحول نحو موقف الصفوة القديمة مع تغير أوضاعهم الطبقية، للحفاظ على مواقعهم داخل البناء الاجتماعى والسياسى.

ثانياً: التحالف بين الصفوة القديمة (كبار الملاك) والصفوة الجديدة

(المهنيون) ١٨٨٢ - ١٩١٩:

١ بالتقاء مجموعتى الصفوة القديمة (كبار الملاك النوات) والشرائح العليا من الصفوة الجديدة (كبار الملاك الأعيان) تبدأ الحركة السياسية لاستقرار صفوة كبار الملاك فى ظل الاحتلال الانجليزى، ونجد أنفسنا أمام صفوة واحدة، «وأن اختلفت اصولها الاجتماعية، تسيطر بدرجات متفاوتة على الهيئات التنفيذية والتشريعية والتنظيمات الحزبية فى ظل الاحتلال وفى مواجهته

أحياناً» (٨).

ولم تعد المسألة، المشكلة كما كانت في فترة ما قبل الاحتلال - من يملك مصر ومن يحكم مصر: النوات الاتراك أم الأعيان المصريون.. لقد تحول العمد المصريون إلى أعيان البلاد، وما بين عام ١٨٨٢ وثورة سنة ١٩١٩ تبلوروا في طبقة ارسنقراطية مصرية (صفوة جديدة) حلت تدريجياً محل الارسنقراطية التركية (الصفوة القديمة) .. «ويعد أن كانوا أيام عرابى طبقة تقدمية اقتصادياً تحررية سياسياً، فلما تحولوا إلى طبقة ارسنقراطية هدأت تقدميتهم الاقتصادية وتحريرتهم السياسية وبدأوا يفكرون مخلصين بمنطق التنوير قبل الديمقراطية، التنوير قبل التحرير، وهى الفلسفة الاسنقراطية» (٩) ومع تغير أوضاعهم الاجتماعية فإنهم قد تنبوا نهائياً مواقف الصفوة القديمة، وأصبحوا بالتالى صفوة قديمة فى مواجهة صفوة جديدة ناشئة فى هذه الفترة. مع فارق هام، أن ظروف هذه الفترة تميزت أساساً بسد قنوات الحراك الاجتماعى. أمام أفراد الصفوة الجديدة.

وكانت الصفوة القديمة * تتألف من صفوة كبار الملاك، وجماعة العمد والمشايخ والموظفين العاملين فى نواتر كبار الملاك فى الريف. وقد تعددت نشاطاتها الاقتصادية (التجارية والصناعية والمصرفية) نتيجة الفائض المالى المتراكم لدى كبار ملك الاراضى

الزراعية فى فترة الحرب العالمية الأولى وفى ظل الحماية الجمركية الطبيعية لظروف الحرب.

لقد تمركز وجود الصفوة القديمة، بدءاً من عام ١٨٨٣ ويصنور القانون النظامى - فى مجالس المديريات بإعتبار أن هذه المجالس يختار منها أعضاء مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية، وهى المجالس شبه النيابية التى وضعها الاحتلال بعد إلغاء الحياة النيابية ومجلس النواب لعام ١٨٨٢ - ومثلت شروط العضوية لمجالس المديريات، وهى قاعدة النظام النيابى لفترة تزيد عن ثلاثين عاماً (١٨٨٣ - ١٩١٣)، من ضرورة أن يدفع العضو. مالا مقررأ على عقارات أو أطيان فى نفس المديرية قدره خمسون جنيها منذ سنتين على الأقل، حصرا لعملية العضوية - تقريبأ - فى كبار الملاك (القوة القديمة) وحجبها تماماً، عن مثلى الفئات المهنية الجديدة من المحامين والمهندسين والأطباء وغيرهم، وهم طليعة الصفوة الجديدة وظل مجلس شورى القوانين - مثلاً - يتألف من عنصرين واضحين: أولهما: الطبقة التركية القديمة.. وثانيهما طبقة النوات المصريين.

ولأنها، الصفوة القديمة، صفوة «تخلت بوحشية عن الثورة الوطنية واختزلت المسألة القومية فى حدود مصالحها الضيقة، وتحالفت مع اعداء الثورة الوطنية.... وكانت المسألة الوطنية بالنسبة لها كما كانت دائماً: استقرار ملكيتهم للأرض، محصول قطن وفير،

وإمكانية تسويقه بأسعار مجزية، وضرائب منتظمة، والمساس بهذه المصالح هو وحده الذى يجعلهم يشعرون بأن هناك قضية استقلال وطنى يجب أن يتحركوا من أجلها» (١٠).

أما الصفوة الجديدة فكانت تتألف أساساً من فئات المهنيين أمثال: المحامين والأطباء والمهندسين، والتجار، والمقاولين والمحاسبين، وهم المثقفون ثقافة غربية، ونظراً لسياسة الاحتلال التعليمية فى التقدير فى تعليم المصريين، فقد الغيت تقريباً - البعثات التعليمية إلى الخارج حتى لا يعود المبعوثون وقد تثقفوا ثقافة عالية ليحلوا حل الموظفين الانجليز، ولكن مجهودات الجمعيات الأهلية ومجالس المديرية - وفيما بعد - الجامعة المصرية كان له الأثر الكبير فى مواجهة هذه السياسة، بحيث أصبحت نسبة الذين يتعلمون على نفقتهم بالنسبة للذين تتفق عليهم الحكومة نسبة كبيرة جداً وهذا يوضح لنا طبيعة الصفوة الجديدة المتعلمة (المثقفة)، إذ أن فرض المصروفات والالتجاء إلى التعليم فى الخارج على نفقة الأهل الخاصة قد أدى إلى ألا يتمكن من الاستمرار فى التعليم سوى أبناء القادرين الذين يمثل كبار الملاك عمودهم الفقرى.

وخلال ثورة مارس عام ١٩١٩ تم التحالف بين كبار الملاك (الصفوة القديمة) وبين المثقفين انصريين المهنيين (الصفوة الجديدة) بقيادة كبار الملاك، وذلك لإعادة صياغة العلاقة بينهم وبين

بريطانيا العظمى حتى يتدراكوا مالحق بهم من خسائر فى تلك الفترة (فترة الحرب الأولى) وكان هذا هو جوهر تصديهم لقيادة الثورة الوطنية وكانت الشرائح العليا من الصفوة الجديدة تشاركهم هذه الهدف، إعادة صياغة العلاقة مع المحتل الاجنبى، أما الشرائح الدنيا من الصفوة الجديدة، المثقفون، الموظفون، فإن ثورتهم كانت لأسباب أخرى، فإنه نتيجة لثنائية نظام التعليم وجد فى مصر سلمان تعليميان مدارس حديثة. توصل إلى المناصب والنفوذ والثروة، ومدارس شعبية (دينية) لا توصل إلى شىء وكانت سياسة الاحتلال نحو نجلزة الإدارة المصرية عاملا هاما فى زيادة عدد الموظفين الأجانب عامة والانجليز خاصة مما أغلق الباب أمام المتعلمين/ المثقفين المصريين .

كانت مسألة احتلال العناصر غير المصرية: التركية والشركية والأرمنية أولا ثم الشامية ثانياً ثم الانجليزية ثالثا مناصب البولة، كان عاملا اساسيا فى ثورة طبقة (فئة) المثقفين المصريين. وهو ما يدفعنا لبحث العلاقة بين الأوضاع الاجتماعية للمثقفين واتجاهاتهم السياسية، أى الظروف الاجتماعية التى تسهم فى صياغة الاتجاهات المختلفة لجماعة المثقفين ازاء الحياة السياسية، إذا أن الزيادة فى إعداد الأشخاص المتعلمين (المثقفين) يؤدى إلى إنبثاق الجماعة المثقفة ذات النزعة الراديكالية، أى أن «راديكالية المثقفين لا تحيا

إلا من خلال عدم الأمان الاقتصادي»^(١١) فكان حالة الفراغ المهني والتعرض إلى البطالة والتعطل يدفع المثقفين إلى تبني الحركات الراديكالية والثورية بمختلف أشكالها، وذلك نتيجة عدم التكامل السياسي للمثقف داخل المؤسسة الحاكمة.

وخلال مراحل الثورة وأثناء المفاوضات المصرية البريطانية بدأت الصفوة القديمة (كبار الملاك) تنسحب من الوفد، معسكر الثورة، ليلتفوا حول عدلى باشا يكن، خوفاً من ثورة الفلاحين ليسارعوا للاتفاق مع الأنجليز بشروط أقل من تلك التي عرضها لورد ملنر على سعد زغلول، وبمقدار تراجع الوفد تكون سيطرة الرجعية ومن ثم تصفية الثورة. ولأنها أساساً ثورة سياسية عد مجرد إلغاء الحماية، مع بقاء الاحتلال، والحصول على الاستقلال الذاتى نجاحاً ، ويصنور دستور سنة ١٩٢٣ تحققت السيطرة تماماً لصفوة كبار الملاك مما ساعدهم على أن يعملوا لتحقيق مصالح طبقتهم وأبعاد مصالح الطبقات الأخرى ، فلقد كان الدستور تحقيقاً نموذجياً لخريطة القوى الاجتماعية التي وضع فى ظلها إذا «وضعه أصحاب السلطة من الأثرياء وتحت سيطرة الحكومة وفى ظل نفوذها. لذلك خرج يؤكد التأكيد التقليدى الذى تسيطر فيه الملكية على الحياة النيابية»^(١٢) - لذلك لم يكن الصراع - فى هذه المرحلة - يدور بين صفوة محلية (وطنية) و صفوة أجنبية، ولكن بين صفوة مصرية قديمة و صفوة

مصرية جديدة، هي في الأساس - جيل جديد (عصرى) من هذه الصفوة القديمة، مما جعل الصراع ضعيفاً وقصير الأمد، بل أنه عمل على تدعيم موقف الصفوة القديمة و تحقيق قدر من الاستمرارية للبناء الاجتماعى، وهى استمرارية ترتبط ولا شك باستمرارية الصفوة المسيطرة، واستمرارية المحافظة على مصالحها.

لقد كانت السمة الغالبة لنظام الحكم فى مصر العثمانية المملوكية أنه كان حكناً مطلقاً يقدم المجموع على الفرد، فيكون الفرد مسخراً لخدمة الجماعة، وتفرض عليه الواجبات قبل أن تمنح له الحقوق إنه النظام الاستبدادى، وهكذا تحول الفرد فى ظل هذا النظام إلى رعية، وهو الموقف العام فى الامبراطورية العثمانية، فقد كان العرب يتصرفون فى الناحية السياسية بوصفهم عثمانيين - رعايا للسلطان التركى ونتيجة لنمو وسيادة وسيطرة النولة المركزية تم تفكك الوحدات التقليدية (الجماعات المحلية) وبدأ بزوغ الفردية - فلم يعد الفرد يعرف السلطة إلا من خلال جماعته المحلية (قريته، طائفته، قبيلته) وبدأت تحل العلاقة الفردية محل العلاقة الأبوية (العائلية) تدريجياً، وتحول الفرد سياسياً من رعية إلى مواطن.

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر زانت وتأكدت صفة (المواطنة) لا افراد المجتمع بتفكك الجماعات المحلية، وتأكيد العلاقة المباشرة بين النولة (الحاكمة) والأفراد، لم يكن ذلك نتيجة

سياسات التحضر والعمران والتنظيم الإداري ويزوغ الدولة المركزية (من النمط القومى) فقط، لكن لظهور الدولة القومية بعد عصر السناجق والكشوفيات وساعد قيام سوق داخلية وطنية واقتصاد مركزى وتطور طرق المواصلات على توطيد دعائم الدولة القومية، بل أن بعض الباحثين يعتبر أن ظهور الطباعة ونمو الصحافة أهم مراحل ظهور الدولة القومية فيقرر أن «الكلمة المطبوعة صانعة القومية»^(١٣) وكانت الجماعة القومية الجديدة (الصفوة الجديدة) خير من يمثل هذا الحس القومى - الوطنى خلال فترات الصعود الوطنى فيما قبيل الاحتلال.

ولكن ذلك لم يؤد إلى ظهور الشخصية الفردية بل أدى إلى ظهور الشخصية العائلية، كل ما حدث أن الفرد تحرر من الشخصية القروية (الشخصية البدنية) أو بمعنى آخر الشخصية الجمعية، وقد اختلفت الأخيرة لتحل محلها الشخصية العائلية، حتى أنه يمكن القول - أساسيا - أن السلطة السياسية كانت شبه محتكرة داخل مجموعات عائلية وقروية بعينها.

لقد ظهرت هذه الشخصية العائلية فى نمط الروابط التكاملية والمتمثلة فى الأحزاب السياسية والهيئات التطوعية والجماعات المضاعطة، والتي فشلت فى مواجهة المشكلات الناجمة عن عملية التغير السياسى بسبب طبيعتها العائلية والقبلية - حتى أن بعض

الدارسين يصف هذه الأحزاب بأنها «تجمعات سياسية.. الأفضل تسميتها هيئات سياسية لأن مصطلح حزب له قواعد حددها الفكر السياسى ينبغى توافرها فى أى تجمع يطلق على نفسه «حزب» وأهم هذه القواعد: نظرية العمل السياسى. برنامج العمل، واللائحة الداخلية، الكادر.. وهذه القواعد لا نلمسها فى الأحزاب السياسية المصرية»^(١٤) لقد كانت تجمعات سياسية تجمع بين المتعلمين والمتقنين وكانت. العضوية لها تقوم على الارتباط الشخصى أكثر منه على المعتقد السياسى.

بل أن هذه الطبيعة العائلية طبعت مفهوم الأمة، وهو أهم المفاهيم السياسية التى تبلورت خلال مرحلتى الثورة العربية وثورة سنة ١٩١٩. وكما سبق القول وفى إطار المجتمع التقليدى لمصر العثمانية المملوكية لم يكن المصريون يشكلون أمة متكاملة وبداية تواترت الكتابات عن مفهوم الأمة. ورغم ظهور العامل القوي منذ بدايات القرن التاسع عشر، إلا أن المفهوم كان حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر يعنى أمة الإسلام. لكن، ونتيجة للتحويلات الاقتصادية والاجتماعية قامت على أنقاض المجتمع التقليدى، مجتمع مصر العثمانية المملوكية الذى كان «يتنفس فى جو الأمة الإسلامية العالمى، وإلى جانب الأسرة الحاكمة الجديدة التى كانت تتعاقب على عرش البلاد، جيش أهلى، وطبقة (فئة) من موظفين

وطنيين، وطائفة ملاك زراعيين محليين، أى ظهرت مصالح أهلية تنفرد بثؤضاعها الخاصة، وتصدر فى حركتها عن نفسها، وتقيم فيكل مجتمع جديد... وهذا المجتمع الجديد يتجه قليلا قليلا إلى الشعور بنفسه كشئ، يختلف عن المجتمعات الأخرى إسلامية كانت أو غير إسلامية: يتجه إلى تكوين ما ندعوه بالوعى القومى» (١٥).

ووصل الأمر إلى التعبير عن مفهوم الأمة فى مجلس شورى النواب الثالث (نور الإنعقاد الثالث: ٦ يناير ١٨٧٩) المعبر عن الصفوة المصرية الصاعدة (صفوة الأعيان) فى الرد على خطاب العرش، وقد بلغ التدخل الأوربى فى شئون مصر المالية أقصى مداه، إذ استهلت اللجنة المشكلة للرد جوابها قائلة: «نحن نواب الأمة المصرية ووكلائها المدافعون عن حقوقها، الطالبون لمصلحتها» وهو رد له دلالاته الاجتماعية والسياسية على تطور مفهوم الأمة، بين الأمة الإسلامية (مفهوم دينى - ثيولوجى) إلى الأمة المصرية (مفهوم علمانى - قومى) - وهو مفهوم سوف يرد خلال المحضر الأهمى (اللائحة الوطنية) (إبريل ١٨٧٩) وبيان الحزب الوطنى (القديم) (نوفمبر ١٨٧٩) وخلال أحداث الثورة العربية، لم نعد أزاء مسلمين وديميين - كما كان الحال عند الطهاوى - بل نحن بأزاء «مواطنين مصريين».

وعبر التديم ومحمد عبده انتقل الفكر السياسى للثورة العربية

إلى الجيل الثانى من أجيال الثورة الوطنية جيل مصطفى كامل
ولطفى السيد، وإذا كان النديم يعبر عن تيار الوطنية الشعبية، فإن
محمد عبده يعبر عن تيار الوطنية النخبوية (الصفوية - وطنية
الصفوة) وهو تيار «تصالحى نخبوى، تصالحى فى موقفه من
الاستعمار، يقبل بالتعاون معه ونيل الاستقلال تدريجيا، ونخبوى فى
موقفه الاجتماعى وفكره السياسى، يرفض (المساواة بين الخواص
والطبقات الدنيا)»^(١٦) مما كان واضحاً - كل الوضوح - فى رأى
جماعة حزب الأمة، أصحاب المصالح الحقيقية من كبار الملاك
المصريين، فصار مفهوم الأمة عندهم مفهوماً عائلياً، فإذا كانت
الأمة لدى العربيين ومصطفى كامل والحزب الوطنى هى كل قاطنى
مصر، فإنها لدى لطفى السيد وأنصار الجريدة كانت تعنى: «جماعة
أولى الرأى - رؤساء العائلات فى هذا الشعب ونوابه». وراج هذا
المفهوم برواج أفكار ومبادئ حزب الأمة، حتى ثورة مارس ١٩١٩
حيث طرح الوفد، بإعتباره أهم مؤسسة قومية مصرية فى تاريخ
مصر الحديث، مفهوماً حدد الحدود بين «الأمة المصرية وبين
الدخلاء أو الخارجين عليها، وشكلت إطاراً محدداً للشخصية الوطنية
المصرية فى مواجهة خصومها التقليديين، الاستعمار، والأسرة
المالكة الأجنبية الأصل، والمتواطئين معها من النوات سواء
مصريين أو من أصول أجنبية ولم يعد هناك أقباط ومسلمون، هناك

مصريون فقط»^(١٧) وظل الوفد طوال المرحلة الليبرالية (١٩٢٣ - ١٩٥٣) الحارس على علمانية الحركة الوطنية.

لقد أثرت هذه التحولات السياسية على الجانب الآخر المتمثل فى التحولات الحقوقية. لقد كان العرف هو المسيطر فى العلاقات الاجتماعية/ الحقوقية داخل الجماعات المحلية فى التنظيم الاجتماعى التقليدى فى الطوائف والأحياء والقرى، وهو ما يمثل احتياجات الجماعات المحلية، الجماعات المتجانسة، ويكون التغير الاجتماعى دافعا لانتقال المجتمعات من المكانة (الاجتماعية) إلى التعاقد (القانونى)، إذا كان فى استطاعة الفرد أن يحل بإستمرار محل العائلة، كوحدة للتعامل مع القوانين المدنية. وواكب ظهور الدولة المركزية (الدولة القومية فيما بعد) ويزوغ الصفوة الجديدة، صاحبة المصلحة الحقيقية، ظهور القانون المكتوب بدلا من العرف الشفاهى (غير المكتوب) - فالقانون، كما يعرفه روسكو باوند، هو «ضبط اجتماعى من خلال التطبيق المنهجي لقوة المجتمع المنظمة تنظيمياً سياسياً».

وفى التنظيم الاجتماعى التقليدى، (المجتمعات المحلية Community) لم يكن هناك أجهزة مركزية لسن القوانين أو تنفيذها، كان هناك العرف المحلى، أما فى التنظيم الاجتماعى الحديث فقد ظهرت الدولة State، وبدلا من الاعتراف بالعرف

المحلى وإعطائه قوة الإلزام، فإنه دفى ظل نظام قانونى عام فى دولة لها أجهزة تشريع متخصصة محددة فإنه لا دور للعرف المحلى كمصدر من مصادر القانون. (١٨) *

فى ديسمبر عام ١٨٨٢ طالب مجلس النظار المصرى ناظر الحقانية (وزير العدل) التعجيل بتشكيل المحاكم الأهلية، وتم ذلك، وصدرت لائحة ترتيب المحاكم الأهلية وافتتح العمل فى المحاكم الجديدة فى ديسمبر ١٨٨٣: وهو تأكيد لفكرة الدولة الحديثة حيث تقوم العلاقات بين الدولة والفرد مباشرة دون وساطة الجماعات الاجتماعية الفرعية وهكذا أخذت الألوان الاجتماعية والقانونية لجماعات مثل الأحياء والطوائف والجماعات الدينية فى التلاشى ليحل محلها الفرد والدولة كوحدات قانونية أساسية لا واسطة بينها. ومن الملاحظ أنه فى غيبة قيمة العدل فى القانون «تسود سطوة الأعراف والتقاليد المحلية، وتعلو قيمة الحارات والطوائف والمل والجماعات الصوفية كجماعات تتولى ماعجزت عنه الدولة من تحقيق العدل ويطبق بجوار القانون الرسمى النافذ من الناحية الشكلية، أعراف الطوائف وتقاليد العشائر والقرى والبطون: (١٩) وهو ما يثبت استمرار وجود العرف المحلى إلى جوار القانون الرسمى.

الهوامش

- ١ - محمد شفيق غريال: «تكوين مصر» مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٥٧ ص ٣٤، ٣٥.
- * ميز السيد الحسيني بين الطابع المركزي القومي (المجتمعات الحديثة) والطابع المركزي التقليدي (المجتمع التقليدي) انظر د. السيد الحسيني «علم الاجتماع السياسي: المفاهيم والقضايا» (١٩٨٠) دار المعارف (ط ٢) ١٩٨٤ ص ٣٣٥.
- ٢ - د. محمد أنيس: نفس المرجع السابق ص ٢٧.
- ٣ - شفيق غريال: مرجع سبق ذكره ص ٤١.
- ٤ - د. أحمد زايد: البناء السياسي. ص ٢٤١.
- * دراسة العلاقة بين الحراك الاجتماعي والتغير السياسي: انظر د. السيد الحسيني: علم الاجتماع السياسي - الفصل الرابع ص ١٩٩ - ٢٤٢.
- ٥ - بير، ج: «دراسات ص ٤٠٦.
- ٦ - عبد الرحمن الرافعي «عصر إسماعيل ج ٢» (١٩٣٢) دار المعارف القاهرة (ط ٢) ١٩٨٢. ص ٩٢، ٩٣.
- ٧ - د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصري الحديث» ج ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ١٥١.
- ٨ - د. علي بركات: «تطور الملكية الزراعية في مصر واثره على الحركة السياسية» دار الثقافة الجيدة - القاهرة ١٩٧٧ ص ٤٣٩.

- ٩- د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصري الحديث» ج ١ ص ٣٣٥ .
- * وهي الصفوة الجديدة قبل الاحتلال البريطاني، ولكنها وقد بدلت مواقعها وحقت «أسس استقرارها الاقتصادي بعد أن نجحت في إزاحة الصفوة الأجنبية وبعد أن استطاعت أن تقيم علاقات مصلحة مع الاستعمار والأسرة المالكة تحولت إلى صفوة قديمة. انظر: د. أحمد زايد: ٢٩٧.
- ١٠- د. طاهر عبد الحكيم: مرجع سبق ذكره ص ٢١١ - ٢١٢. ص ٢٢٠ التأكيد من عندي.
- ١١- بريم، روبرت «المثقفون والسياسة» (١٩٨٠) دار المعارف القاهرة ١٩٨٥ ص ٣٦.
- ١٢- لينداو، يعقوب: «الحياة النيابية والأحزاب في مصر ١٨٦٦ ١٩٥٢» (١٩٥٣) مكتبة مديولى القاهرة (د. ت) ص ٦٩.
- ١٣- مأكوهان، مارشال: «كيف تفهم وسائل الاتصال» (١٩٦٤)، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٥ ص ١٨٩ ولمزيد من التفاصيل انظر الفقرة. الثالث من هذا الفصل: التحولات الفكرية والثقافية.
- ١٤- د. عاصم الصموقى: «مصر في الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥» معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٦ ص ٣٤.
- ١٥- صبحى وحيد: مرجع سبق ذكره ٢١٨، ٢٢٠.
- ١٦- طاهر عبد الحكيم: نفس المرجع ٢٠٣، ص ٢٠٤ - ٢١٠.
- ١٧- نفس المرجع السابق ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

- ١٨ - لويد، ديفيس: «فكرة القانون (١٩٦٤) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٨١ ص ٢٩٢.
- * يرى د. محمد نور فرحات أن «النظام القانونى فى التاريخ المصرى قد تردد بين الوحدة (سطوة القانون الرسمى) فى فترات العدل الاجتماعى، والتعدد (زيادة نفوذ الأعراف والتقاليد) فى فترات تلهى الحكام عن مصالح الرعية» ، انظر «المجتمع والشرية والقانون» ص ١٦٦.
- ١٩ - د. محمد نور فرحات: «المجتمع والشرية والقانون» دار الهلال، القاهرة ١٩٨٦ ص ١٦٥.

ج - التحولات الفكرية والثقافية

لقد وضع خلال الفترتين السابقتين أن الدولة المركزية كانت من أهم أسباب التحولات الاقتصادية والاجتماعية وكذا التحولات السياسية والحقوقية، وكان صعود الدولة القومية حوالى الربع الأخير من القرن التاسع عشر « على أساس ليبرالى يعنى الإنبهار النهائى لمجتمع العصور الوسطى وزوال التأكيد على المميزات الدينية التى كانت شديدة الأهمية حتى ذلك الوقت»^(١) وكان ظهور التيار الوطنى الليبرالى من أهم التحولات الفكرية فى تاريخ مصر الحديثة. وترجع الأصول الأولى لهذا التيار إلى المدارس الحديثة والجباعة، وهما العاملان الأساسيان للتحولات الفكرية والثقافية.

أولا الطباعة

فى عصر محمد على، وفى عام ١٨٢٢ كان أول مطبوع خرج من مطبعة بولاق، وكان ذلك إيذاناً بانخال وسيلة إتصال جديدة، وهى المطبعة، وإعلان عن نهاية العصور الوسطى فى مصر العثمانية المملوكية؛ نهاية عصر المخطوط، وبداية عصر المطبوع. ولم يكن تحول المخطوط إلى مطبوع امراً بسيطاً هيناً، بل كانت

له دلالاته العميقة وأثاره البعيدة. فالكلمة المطبوعة - كما يقول مارشال ماكلوهان - كان لها نتائج نفسية واجتماعية واضحة في تغيير حدود ونماذج الثقافة التقليدية، إذا غيرت المطبوعات الثقافية المدرسية المخطوطة التي سادت العصور الوسطى، فالكتاب المطبوع بوصفه إمتداداً لحاسة البصر - قد كثف فكرة المنظور ونقطة النظر الثابتة، الاتجاه المركزي (المركزية). كما أحدثت الطباعة تأثيراً اجتماعياً - سياسياً هاما تمثل في ظهور (القومية) ونمو الأسواق الجماهيرية ومحو الأمية والتعليم العام، فإنها قدمت للإنسان القدرة على التجرد، أي القدرة على أن يفعل دون أن يفعل، وهي القدرة على فصل الفكر عن المشاعر، وانتزعت الإنسان من الروابط الأسرية (العائلية)، والطباعة بالحروف المتحركة لم تضيف نفسها إلى الكتابة، فوسيلة الاتصال الجديدة لا تكف عن الضغط على وسائل الاتصال القديمة، وتجد لها اشكالا جديدة واستخدامات حديثة، فالطباعة تتضمن مبدأ الامتداد من خلال عملية التماثل أو لتجانس، التي تعد مفتاحاً لفهم المجتمعات المعاصرة، فالمجتمع لمفتوح مفتوح بفضل عملية مطبعية متماثلة للتعليم تسمح لمجموعة اجتماعية بان تمتد إلى مالا نهاية عن طريق الإضافة. (التراكم)، كما أن تكرارية وطرازية (نمطية) الصفحة المطبوعة قد زاد من لتأكيد على الهجاء والاعراب والنطق، فإن الطباعة قد أدت إلى نتائج

اخرى، إذ اسهمت فى فصل الشعر عن الغناء، وفى فصل النثر عن البلاغة، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين - كما انخلت المطبعة فكرة أن الزمان والمكان كميتان مستمرتان يمكن قياسهما. وكان الأثر المباشر لهذه الفكرة إلغاء صفة القداسة عن كل من عالمى الطبيعة والسلطة، أن التقنية الجديدة - عن طريق التفتيت والتجزئة فصلت الله عن الطبيعة، بنفس الطريقة التى فصلت بها الإنسان عن الطبيعة، أو الإنسان عن أخيه الإنسان، ويعتبر ظهور القومية واحدة من أهم وأشهر النتائج غير المنتظرة والعديدة التى أحدثتها الطباعة، فالتوحيد السياسى للسكان - من خلال اللغات العامية والتجمعات اللغوية - كان امراً غير معقول قبل أن تحول للطباعة كل لغة عامية إلى وسيلة اتصال جماهيرية ممتدة. (٢)

لقد أدت الطباعة إلى كسر مبدأ الاكتفاء الذاتى الذى كان سائداً بين المفكرين والأدباء، إذ عن طريقها تغيرت طريقة الارتزاق (الأدبى) عما كانت عليه من قبل، حين كان «الأديب أو الشاعر أو المؤلف... ينظم أو يؤلف ليرضى نفسه وميله، أو ليهدي مؤلفه إلى أمير أو صديق، فاصبح الأديب الآن صناعة وتجارة، يرتزق أصحابها باقبال الجمهور، مثل سائر الصناعات المعاشية بسبب إنتشار الطباعة، وتعدد النسخ وبيعها» (٣) ويرتبط بهذا المبدأ، مبدأ آخر هو البورية أو التكرارية وهو ما كان صفة للظاهرة الاجتماعية، متأثراً

بالظاهرة الطبيعية، وكان ظاهراً في الزام الفرد بإلا يخرج عمله عن التكرار، وقد تبدى هذا، قبل الطباعة، في صور التأليف في العلوم العربية (التاريخ، النحو والصرف، البلاغة) فكان هناك المتن، وهذا المتن الموجز له شرح، والشرح له حاشية. والحاشية عليها تقرير، أو هامش *، وهي سمة التأليف في العصر المملوكي العثماني، ويعد أن كان العصر المملوكي هو عصر الموسوعات. كما اطلق عليه بحق «رأينا العصر التالي له، عصر ما قبل الطباعة، عصر يعج بالمتون والشروح وشرح الشروح، بل واختصار الشروح أو التحشية عليها وتهميشها والتنبيه على ما فات واضعها» (٤)

ولذا يمكن القول أن عصر المخطوط هو - إلى حد كبير - عصر الشروح والهوامش، أما عصر المطبوع فهو عصر التأليف، التأليف بمعناه الحديث، وليس التقليدي، وفي عصر محمد علي توقف التأليف التقليدي، لتبدأ حركة الترجمة وتستمر طوال عصر محمد علي، ولم تبدأ حركة التأليف إلا في عصر إسماعيل أي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبدأ معها مفهوم جديد للتأليف والتعليم يتضمن «عناصر الابتكار والاكتشاف ومواجهة أفكار ونتائج جديدة لم تكن معروفة من قبل، وهو مفهوم يتعارض مع المفهوم التقليدي الذي كان يدور حول تحصيل ما كان معروف بالفعل» (٥) وقد ارتبط بحركة التأليف مبدآن، كسر مبدأ الاكتفاء الذاتي وتأكيد مبدأ القومية (كسر

مبدأ المشاعية) - ذلك أن حركة الترجمة خاصة في مجال كتابة التاريخ، وعن طريق ترجمات الطهطاوى، وتلاميذه في مدرسة الألسن، قد وفرت للمرة الأولى مجموعة من الكتب التاريخية تؤرخ للعالم في عصوره المختلفة، وقبل هذا لم يعنى المؤرخون المسلمون إلا بالتأريخ للعالم الإسلامى ولم يحاولوا أن يؤرخوا للعوالم أو للشعوب غير الإسلامية تأريحا خاصا، وهو ما يعد كسرا لمبدأ الاكتفاء الذاتى فى كتابة التاريخ

أما تأكيد مبدأ الهوية القومية، أى كسر مبدأ المشاعية، فإنه يرتبط بمؤلف الطهطاوى الذى قدمه عام ١٨٦٨ بعنوان «أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل» إذ فيه كان الطهطاوى أول مؤرخ فى مصر، عرف تاريخ مصر القديم على حقيقته فى ضوء ما وصلت إليه الكشوف الأثرية وما كتبه المؤرخون الأوربيون فى عصره، وأول مؤرخ مصرى آمن بأمجاد هذا التاريخ المصرى الفرعونى القديم، لم يلعبه ولم ينتقص من قدره، لذا نراه، عندما أراد أن يؤلف كتابه فى التاريخ «لم يبدأ بالفتح العربى، أو بظهور الإسلام، أو ببدء الخليقة كما كان يفعل سابقوه جميعا من المؤرخين فى العصر الإسلامى، بل بدأ بتاريخ مصر القديم وخصص الجزء الأول لتاريخ مصر فى عصور الفراعنة والبطلمية والرومان والبيزنطيين ووقف عند الفتح العربى وهو بذلك قد قدم رؤية مختلفة

وفهماً جديداً للتاريخ المصرى، لقد فهم التاريخ المصرى فهماً جديداً، ونظر إليه نظرة شاملة، وإدرك إنه تاريخ مستمر وأن الحضارة المصرية سلسلة متصلة الحلقات»^(٦) وهو تعبير جديد ومظهر من مظاهر الوعى القومى.

وإلى الطباعة أيضاً يرجع الفضل - من الناحية الفكرية والثقافية - إلى تأكيد بزوغ فكرة الفردية، الشخصية الذاتية، ففى عصر المخطوط عموماً كان دور المؤلف غامضاً وكان التعبير الذاتى لا يثير أي إهتمام إذا أن الثقافة المخطوطة قد دعمت من الأساليب الشفاهية فى التعليم وقوت هذه الثقافة الشفاهية من دعائم الأمور المتعارف: ليها بترديدها، أما «الثقافة المكتوبة فقد علمت الإنسان وجهة النظر... واصبحت المعرفة دراية بالتفسيرات المختلفة، أو قدرة على التوصل لمعنى الأشياء. وكان إدراك التنوع يعنى إمكان النقد والتحليل والتأليف المتجدد معاً»^(٧). وقد لعب الكتاب المطبوع دوراً مهماً فى صياغة الفردية الحديثة، إذ أن التفرد يقوم على الخبرة الخاصة، ولا سيما خبرة الإطلاع الخاصة وهو ما أصبح ممكناً، بفضل الكتاب المطبوع، وهو مصدر للمعرفة والخبرة يمكن (بل ينبغى) أن يقرأ ويهضم فى خلوة، وكانت الطباعة قد وضعت الكتب فى متناول المتعلمين والمثقفين، مما جعل القراءة بصوت عال مضیعة للوقت، وتيسر للبعض أن يقرأوا لأنفسهم «والقراءة على

أفراد أسرع من القراءة جهرية، ولكنها أدت أيضاً إلى تفسيرات شخصية لا تتحكم فيها تفسيرات الجماعة. وكان من اثر ذلك أن أفكار الناس لم تعد تنمو على منوال واحد أو بالإيقاع نفسه.. ولما لم يعد الفرد الواحد قادراً على معرفة كل ما هو مكتوب، فقد تعلم مختلف الناس أشياء مختلفة، وأصبحوا أكثر تخصصاً في معرفتهم وأكثر فدية في خبراتهم»^(٨).

وهكذا اثرت الطباعة في الإتجاهات الفردية والقومية، ولكن أهم إنجازاتها كانت في تغيير سمة الفكر الغالبة من الفكر الديني إلى الفكر العلماني، وهو ما ساعدت عليه المدارس المدنية الحديثة.

ثانياً المدارس الحديثة:

وبداية يجب ألا ننظر إلى التعليم باعتباره عاملاً من عوامل التغيير الاجتماعي فالاتجاه إلى التعليم نتيجة لاسبب.. عملية وليس عاملاً.. فهو نتيجة التأثيرات المدنية، وكان، خلال عصر محمد علي، قد تم اقتباس النظام التعليمي الفرنسي، أي تقسيم التعليم إلى مدارس ابتدائية وثانوية وعالية، وإنشاء ديوان المدارس، عام ١٨٣٦، تحول التعليم الديني في مصر إلى علماني، وبدأت الدولة تشرف على التعليم تدريجياً، فقد صدر قانون التعليم الابتدائي وكان سبباً في إلغاء الكثير من الكتاتيب، وأشرف ديوان المدارس على جميع

المدارس في مصر. وينهاية عصر محمد علي وبإغلاق الكثير من المدارس ومعاهد العلم، خلا ميدان التعليم من أية مؤسسات تربوية أخرى، لانتهاء النظام التعليمي الحديث، مما حدا بالاهالي إلى الاتجاه إلى النوع الوحيد الموجود، فالتحقوا ابناءهم وبناتهم بمختلف المعاهد الأجنبية حتى أصبحت هي المعاهد الوحيدة ذات الأثر الثقافي في مصر، وخلال عصر إسماعيل، تم إعادة إفتتاح المدارس المختلفة التي سبق أن انشأها محمد علي، وإفتتاح مدارس جديدة، وإعادة إنشاء ديوان المدارس عام ١٨٦٢، مما ساعد على ازدياد الاهتمام بالتعليم العلماني**.

وقد أدى ذلك تدريجيا إلى تفتيت الاحتكار التعليمي للآزهر وفيما بعد - خلال الإحتلال البريطاني - كانت الجهود الأهلية، نتيجة لسياسة التقدير في تعليم المصريين، الممثلة في سفر البعثين المصريين على نفقتهم ورعاية الجمعيات الأهلية ومجالس المديريات، أثرها في محاربة هذه السياسة.

كانت الفكر الاسلامي كحصيللة تاريخية ضخمة في مجال القانون والفلسفة والاجتماع والسياسة والاقتصاد والتربية، إنما هو تراث مشترك.. وهو أساس وحدة الفكر العربي. ولكن في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ونتيجة لصدمة الغرب (أو صدمة الحضارة) واجه مجتمع المفكرين والمثقفين، موقفاً جديداً وخبرة مستحثة، ليس له

سابق عهد بها من قبل، ومن ثم طرحت عليه مشاكل لا يستطيع أن يواجهها في إطار المؤسسات والابنية الثقافية والفكرية القائمة، ومن ثم وجد المثقفون إنهم لم يعوبوا يمتلكون إطار فكريا يتسم بالوحدة والتجانس، بل تمزقوا بين عالمين « العالم القديم الذي تعودوا عليه ويشكل تراثهم التاريخي ولكنهم يزدادون معرفة بنواقصه وسليبياته، والعالم الجديد الذي لم يستوعبوه بعد ولكنهم يقفون إزاءه وقفة الانبهار والرغبة في الاستفادة من منجزاته»^(١) لقد فقد المجتمع تجانسه الفكري نتيجة لعملية التغير الاجتماعي المتزايدة، ولم يعد الفكر الإسلامي هو الإطار الفكري لمرحلة التغير، إذ انتظم المفكرون في ثلاث مدارس وثلاثة اتجاهات:

١. الاتجاه الديني الإسلامي:

لتحقيق النهضة في إطار إسلامي، ونظر هنا إلى الدين بإعتباره قوة اجتماعية قادرة على تحقيق التآلف الاجتماعي والتضامن الروحي والمعنوي وشمل هذا الاتجاه إتجاه الأحياء السلفي وإتجاه التجديد العصري.

٢. الاتجاه التوفيقى:

إنعكاسا للطبيعة الإنتقالية (Transitional) للمجتمع، جمع الفكر بين تقاليد الثقافة العربية الإسلامية من ناحية، والأفكار الجديدة للثقافة الغربية من ناحية أخرى.

٣. الاتجاه العقلاني العلماني:

الذي استهدف إقامة مجتمع حديث (عصري) مماثل لتلك المجتمعات القائمة في أوربا والتي لا تبقى على التقاليد إلا بمقدار فائدتها ووظيفتها الاجتماعية، وبالقدر الذي لا تشكل فيه عقبة أمام تطور المجتمع وتقدمه.

لقد فقد المجتمع تجانسه الفكري، نتيجة لانتشار التعليم العلماني (المدني) وتطور الصحافة السياسية وحركة الترجمة، وكان محور هذه الأفكار النخبة مستمر (الصفوة) الثقافية ذات التعليم الحديث ولكن لا بد لنا من أن نتذكر أن ارتضاء هيمنة الفكر الديني (الإسلامي) على المجتمع بمرور الزمن خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، لم يترتب عليه - كما حدث بالنسبة للمجتمع المسيحي الأوربي خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر - «استبدال إخلق اجتماعية، بإخلق دينية وتضييق نطاق التشريع الديني، فالذي حدث هو الإنبهار الداخلي لوضعه وقوته الفعالة واختفاؤهما في مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية»، (١٠).

لقد كان هذا الاختفاء تدريجياً في مصر، إذ ظل حتى النصف الأول من القرن العشرين كما هو، فكانت «الزعامة في مصر إلى ذلك الوقت (١٩٠٧) باقية في أيدي رجال انبين، من علماء الأزهر، أو من

مشايخ الطرق الصوفية، والزعامة المصرية كالكتابة المصرية، كانت فى أول أمرها فى ايدى الازهريين من علماء الدين ثم أصبحت فى ايدى المدنيين من الحقوقيين والأدباء والصحفيين»^(١١) لقد كانت الزعامة التقليدية (الاب ورجال الدين وشيوخ العشائر وشيوخ الطرق الصوفية وشيوخ الريف) هى الزعامة الغالبة فى المجتمع المصرى، حتى نهايات القرن الثامن عشر.

وإذا كان المجتمع قد فقد تجانسه الفكرى بظهور تيارات وإتجاهات فكرية مغايرة، فإن التحولات الثقافية كانت تميل إلى الوحدة بدلا ممن المتعدد، فلم تعد هناك ثقافات متعددة (تمثل الجماعات المحلية المتعددة فى التنظيم الاجتماعى التقليدى) ولكن أصبح هناك ثقافة واحدة، حضرية (تمثل الصفوة الاجتماعية الجديدة فى التنظيم الاجتماعى الجديد) وكان هذا تعبيراً عن نفى الجماعات المحلية وهو ما تم التعبير عنه والتقنين له عبر رموز النولة القومية، المجالس النيابية، الدستور.

وطبقا لمبدأ الإكتفاء الذاتى، كانت هناك - خلال العصر المملوكى العثمانى - ثقافات متعددة يتم إنتاجها وإستهلاكها عبر وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى. ففى مجتمع المدينة كان هناك الشعراء أصحاب الحرف، وهم مجموعة من شعراء العامة، قدموا إبداعاتهم عبر الأدب العامى الذى نشأ «من الانفصال الاجتماعى، ولذلك فقد

وجدنا الشعراء وقد اعتصموا بلغتهم وصوروا فيها حركات عقولهم وثقافتهم وحياة مجتمعاتهم، ومن هنا أصبح من اليسير أن نستشف حياة المجتمع المصرى فى هذا الألب العامى، الذى كان فى ذلك العصر (العصر المملوكى) بمثابة مقاومة شعبية^(١٢) وكان هناك الشعراء المتصوفون الذين عبروا عن الأفكار الصوفية، مثل الحب الإلهى ووحدة الوجود ونظرية الطول والنور المسمى فى قصائدهم وأعمالهم، وهو ما انشأ نوعا جديدا من الأغراض الشعرية هو مدح رسول الله (ﷺ) وهو ما بدأ به الأمام البوصيرى وتتابع الشعراء بعده يقولون فى هذا المقام الهائل وقد غزت الطرق الصوفية هذا الإتجاه وساعدت على إنتشاره.

وكانت هناك طوائف المداحين وبضاعتهم كلها فى مديح النبى والأولياء، والتحدث بماثرهم ومناقبهم، ولأنهم - فى العادة - يفتتحون قصصهم ويختمونها بمدح طه الرسول عرفوا بالمداحين، وكذا طوائف المنشدين وهم طائفة من الفنانين الهائمين يطفون بالقرى والمدن، حيث تقام الموالد للأولياء، وفى أيام المواسم والأعياد وهم يتفنون بالأشعار والأزجال، وطائفة الابياتية وهم طائفة من الفنانين الشحاذين، يستجدون الناس فى الطرقات، وفى المحافل العامة، بأنواع من الشعر الفكاهى، والزجل الساخر، وطائفة الدراويش (أهل الوجد) وهم يتجمعون فى محافل الاوراد وحلقات الذكر فى الموالد

يتطارحون الأغاني في الهيام بالذات الإلهية والحديث عن سلوك الطريق. هذا بخلاف فنون التمثيل الشعبية مثل خيال الظل والعروض المرتجلة للفرق الجواله.

وفى الريف كان الانتشار لنوع من الأدب الشعبى هو القصص الشعبى وشاعر الرماية، إذ حرص الفلاح كل الحرص على سماع قصص ألف ليلة وليلة، وعنتره ابن شداد، وسيف بن ذى يزن، وأبو زييد الهلالى، والوزير سالم وغير ذلك من القصص الشعبى، إضافة للسامر الشعبى، حيث يقدم فن التمثيل المرتجل.

ومع نمو المدن وازدياد عدد سكانها، وبورها (وظيفتها) السياسى والاقتصادى والتعليمى والادارى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وضع نور المدينة فى نقل الثقافة الحضرية (الموحدة) إلى المناطق الريفية، لأن انتقال العناصر الثقافية الحضرية إلى مختلف الأقاليم كان من الأمور الضرورية لتدعيم النظام السياسى، ولا يتحقق ذلك إلا إذا استطاعت الحكوة المركزية، (الدولة القومية فيما بعد) ، التوصل إلى صيغة تمكنها من الحصول على الفائض الاقتصادى من المناطق الزراعية، وإلى التوصل لاساليب متنوعة ومتعددة، تبدأ من التأثير الايديولوجى على سكان الريف حتى اللجوء إلى العنف والقوة، فالمدينة فى نهاية الامر «تميل إلى التعبير عن ثقافة حضرية عامة تتجاوز كل الثقافات الفرعية

التي تعبر عنها الجماعات الاجتماعية المختلفة»^(١٧) لذا توازى نفى الجماعات المحلية المكونة للتنظيم الاجتماعي التقليدي، مع عدم التعبير، أو عدم الالتفات إلى الثقافات الفرعية، ثقافات هذه الجماعات، وتم التحول من الثقافات المتعددة إلى الثقافة الموحدة، وهي ثقافة الصفوة الجيدة، ثقافتها الرسمية.

ويمكن القول أن أهم نتائج التحولات الثقافية هو بروز التعبير الشخصي (الذاتي)، ومع نهاية القرن، كان الدور المهم الذي قام به المنفلوطي، إذ لم يعد الهدف من تطوير أساليب الكتابة التقليدية هو التيسير على القارئ، أو ترغيب القارئ، أو تقريب عالم الفنون والعلم الحديث إليه، كما هو الحال عند الطهطاوي وعلى مبارك والنديم، إنما كان الهدف هو تفقد المسالك إلى نفس القارئ وإملاك ناصيته، الهدف هو التواصل على مستوى الخبرة الذاتية والشعورية والفردية.

ولذا فإن جماليات التعبير عنده هي جماليات التعبير النفسي وجماليات التوافق بينه وبين القراء، لجماليات الأجناس الأدبية يتقاليدها، أو جماليات أدب المعارضة، وليس البيان هو إتيان الوان البيان والمحسنات اللفظية، وإنما هو القدرة على التعبير عن النفس على التواصل مع القارئ (أو المستمع). ويعنى هذه رفض جماليات نماذج والقوالب الأدبية المتوارثة، والتحرر من أساليب التعبير غير

الشخصية كما تتجلى فى المقامة وفى الرسائل الأخوانية، وغير ذلك من أساليب الكتابة التى تعيش على التقليد والاقتباس والتضمين. إن الإنجاز الجديد الذى استحدثه المنفلوطى يكمن فى إستجابته لجمهور القراء الجديد، وفى إنتقاله بأساليب التعبير فى المستوى غير الشخصى إلى المستوى الشخصى (الذاتى)، ومن مستوى اللغويات الخارجية إلى المستوى الوجدانى الشعورى.

لقد نشأ «الآب المنفلوطى» استجابة لصدمة التغيير Change Impact والمؤثرات الغربية الجديدة فى المجتمع التقليدى، وتعبيراً عن «المجتمع المستعمر المفتوح للغرب، وفى ظل إقتحام المدنية الغربية المتفوقة للمجتمع التقليدى»^(١٤).

وكان لبزوغ الفردية اثره المهم فى تخلق الثقافة عن سمة (الجماعية) التى كانت غالبية فى المجتمع التقليدى. لقد كان الإنتاج الجماعى للجماعات المحلية (كما يتبدى فى فن السيرة وفن التمثيل وفن الغناء وفن الموسيقى وفن الأنشاد وفن المديح) وهو الصفة الغالبة على الأعمال الفنية/ الثقافية فى المجتمع التقليدى.. ومثال ذلك فن الغناء، فقد برز من خلاله نمو الطابع الفردى والطابع القومى، لقد شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر هذا التحول الثقافى المهم حيث مر فن الغناء/ الموسيقى بطورين هامين هما:

أ. مدرسة الصهبجية (من حوالى ٨٤٠ - ٨٩٠):

والصهبجية هم جماعة من المغنين اشتهروا فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر بغناء الموشحات التى جلبها إلى مصر الملحن شاكر الحلبي فى القرن السابع عشر، وكان «الأصل فى غناء الموشحات أن تؤدىها الجماعة، ولم يكن الغناء فى مستهل جماعة الصهبجية ذا طابع خاص مميز» (١٥) أى أن الأداء كان جماعياً، والألحان (الموشحات) كانت أندلسية، ويعد الشيخ محمد عبد الرحيم (الشهير بالملسوب) أول من حاول أن يوجد الأغنية المصرية الصحيحة، فقد كانت الحياة الغنائية تعيش فى مفترق الطرق بين منابع موسيقية مختلفة «وكانت هناك الموسيقى التركية بإنغامها الغربية عن بيئتنا وطابعنا، والألحان الأندلسية ذات الطابع المتشابه.. ولم يكن فى مصر موسيقى مصرية معبرة» (١٦) وقد عمل الشيخ الملسوب أقصى ما يمكن أن يعمل فنان موهوب لخلق موسيقى مصرية أصيلة ذات طابع مميز، ينبع من بيئتنا ويصور أحاسنا، فقد أمكنه أن يبعد عن أذان الشعب، ما كان عالقا بها من نغم تركى ولحن إندلسى، وقد تبلور ذلك فى تلحين الانوار، وهو القالب الغنائى الجديد الذى برع فيه رواد مدرسة النهضة.

ب. مدرسة النهضة (من حوالى ٨٩٠ - ١٩٢٢):

وترتبط مدرسة النهضة الموسيقية باسم عبده الحامولى ومحمد

عثمان إذ طوراً الدور، الذى كان قد تحدد فى زمن الشيخ المسلوب،
وابتعدا عن غناء الموشحات القديمة، لذا يمكننا أن نعد الدور بداية
للتعبير الفردى (الشخصى/ الذاتى) والتعبير القومى (المصرى).

ويعد عبده الحامولى زعيم المدرسة الغنائية الحديثة (الوسيلة)
ومحرر الأغنية المصرية من النبرات التركية والطبية. أما محمد
عثمان، وكان إنجازاه المهم فى مجال التلحين والأداء، فإليه يعزى
إبتكار أسلوب الحوار المتبادل بين المغنى وجماعة المنشدين
(المذهبية) وهو ما يسمى بالهتك، لقد بزغ الصوت المنفرد صوت
المطرب الفرد، وكان عليه أن يتغلب على (يتحاور مع) الجماعة /
المجموع (المذهبية) . لقد بلغ الدور على يد محمد عثمان قمة
تطوره، أما الطابع القومى فى الموسيقى فقد بلغ غايته على يد سيد
برويش، رائد المدرسة القومية فى الموسيقى الحديثة.

بقى أن نتحدث عن الثقافات الشفاهية والثقافة المكتوبة، فى
المجتمع التقليدى وعبر وحداته التنظيمية، كانت الثقافات الفرعية،
المحلية، تنتقل من جيل إلى جيل عبر المشافهة، لقد دعمت الثقافة
المخطوطة الأساليب الشفاهية فى التعليم تديعماً كبيراً. وارتبط هذا
بالتعامل مع الاذن تعاملأ أساسياً، كما ارتبط بمسألة الإرتجال
كذلك. لقد دعمت ثقافة القرية الشفوية دعائم الأمور المتعارف عليها
بترديدها على نحو رتيب، فالإنسان - التقليدى - فى القرية «تعلم عن

طريق الاستماع» (١٧).

أما ثقافة المدن، الثقافة الحضرية، فهي ثقافة مكتوبة، ففي المدينة لا يؤمن الإنسان إلا بما يراه، أن حياة المدن المتجردة من العاطفة الشخصية ساهمت في تطور الشخصية، العين والتعين، أو العين والأنا على السواء، أن المدينة «جعلت العين والأنا أكثر أهمية مما كانت عليه في القرية» (١٨) وقد سادت العين، كوسيط لتلقى الثقافة، تدريجياً خلال فترة الدراسة، ولما كان نقل المعارف والثقافات، في المجتمعات التقليدية تتم عن طريق المشاهدة، فإن الارتجال، الإضافة والحذف والاختصار والاستطراد، كانت السمة الغالبة لطبيعة عملية الرواية أو التلقين، إذ كان الارتجال بمثابة الإبداع الخاص/ الفردي. وفي فن الغناء كل الارتجال سائداً في المدرسة الأولى (مدرسة الصهبجية)، أما عبده الحامولي، فإنه في تلحينه الأعمال الغنائية قد وضع لها لحناً ثابتاً بعد أن كانت تعتمد على الارتجال، وصار الارتجال يتضاعل ويختفى تدريجاً، وعلى يد سيد درويش تم تلحين الأنوار في قوالب ذات حبكة فنية لا تترك للمؤدى مجالاً للتلاعب بها والتصرف فيها.

ومن التحولات الثقافية المهمة كذلك، تغير أنماط العمارة وتخطيط المدن وعادات تناول الطعام وأسلوب الحياة.

بصفة عامة هجر الكثير من الأمازي الملبس الشرقية، كالجبة

والعمامة والعباءة وارتنوا الطربوش والملابس الأوربية. وأخذت المرأة الثرية بالزى الأوربي وابتدأت المنازل تبني على الطراز الأوربي، وانشئت الحدائق والشوارع الواسعة وتغير نظام تخطيط المدن القديم، فابتدأت الشوارع الضيقة الملتوية والأزقة تختفى من الأحياء الحديثة.

لقد تميز البيت العربي/ الاسلامي بأنه «مغلق كلية تجاه الخارج، ومنفتح فقط على الداخل، وعن طريق صحن الدار، ومن هنا كانت هناك علاقة بين بناء البيت وبين التنظيم البني (الطائفة المغلقة) والاجتماعي (الجماعات المحلية) أنه ببيان يتوافق مع مفهوم النظام العائلي القائم على سلطة الأب، إذا يوفر له بيئة مغلقة، ويساعد هذا على تحقيق العزلة/ السرية التي يحيط بها الرجل المسلم حياته الخاصة. وإذا كان الشكل الحلقى والمغلق هو الطراز الغالب الإشارة إليه، لتمامه مع الأشكال الحلقية الأخرى في التنظيم الاجتماعي التقليدي فإن الربيع كان حلاً قاهراً» (١٩) لمسألة المسكن الجماعي، وهي صفة لسكن أفراد الطبقة الوسطى، حتمته ضرورة الحياة المشتركة في مبنى جماعي. وكان التغير في المساكن من أهم التحولات الثقافية في الربيع الأخير من القرن التاسع عشر، ففي عصر إسماعيل، عصر التجدد الاجتماعي، أخذت الطرق المعمارية التقليدية / القيمة تسير إلى الزوال، وحلت محلها

الطرق المعمارية الحديثة/ الأوربية وأسبحت المنازل تفصل أنواراً
أنواراً على الطريقة الغربية كل نور مستوفى لوازمه ويشتمل على عدة
غرف لكل نوع استعمال خاص.

كما تم إعادة تخطيط المدن على النمط الأوربي. لقد خلق الخديو
إسماعيل القاهرة الجديدة مثلما خلق نابليون الثالث باريس
الجديدة. فغدت القاهرة على نسق عواصم الأمم المتمدينة فى
الترتيب والنظام وتنسيق المباني وتوسيع الطرق وغرس الأشجار.
لقد حلت عاصمة الخديو محل المدن الإقليمية، مدن الجماعات
المحلية، وصار التنظيم المركزى للمدينة والشوارع هو السمة الغالبة
مما يمكن معه القول أن الشوارع الواسعة التى تلتقى كلها عند
القصر أو القلعة أو الأقواس التذكارية الضخمة هى طريقة مسرحية
لجذب الإنتباه إلى سلطة الملك (الخديو). ومع ذلك فإن إستقامة
الشوارع وإنفتاح المنازل لم يؤدى إلى زيادة التعارف، بل أدبأ إلى
عزلة الإنسان، فقد تفكك المجتمع التقليدى، المجتمع المغلق
المستتب الآمن ربما كانت المساكن مغلقة، منفقة على ذاتها، ولكن
الشوارع التقليدية المتعرجة أدت إلى توثيق عرى الجيران، لقد كانت
الحياة التقليدية حياة تقوم على المشاركة لا على الفرقة.

أما عادات تناول الطعام، مطلب الطعام وأنواته، فقد أصابها
التغير كذلك إذ كانت ملائق الفقراء والأغنياء من الخشب، غير أن

ملاعق الأغنياء من خشب البقس وملاعق الأمراء من خشب
الابنوس، ويندر عمل الملاعق الفضية عند اكابر الأمراء، فلما حصل
الاختلاط وامتدت التجارة واتسع نطاق الزراعة وساكّن الاجنبى
الوطنى - كما ينكر القديم - ويتبادل الفريقان الزيارة، قبح الغربى
اقتصاد الشرقى وعده بقاء على الهمجية والتوحش وحسن له
التوسع فى الماكل والمشارب... فهجم الوطنى الفقير والغنى والأمير
على المحسنات الغربية يشتريها بنفيس الذهب وتعلم التفنن فى
المطاعم والمشارب حتى صارت آنيته مركبة فى مئات من الصحن
المختلفة الأشكال والكاسات المتنوعة، إذ صنع له أوانى للشورية
وأوانى للحم وأوانى للسمك وأوانى للخضر وأوانى للسلطة وأوانى
للسردين وأوانى للبيض... وكاسات للماء القراح وكاسات للنبيد
وكاسات للكنياك وكاسات للمبيرة وكاسات للايسنت وكاسات
للممبانيا وكاسات للنساء غير كاسات الرجل» (٢٠) غير أن أهم
التغيرات - التى رصدها القديم فى نكاء - ما صار إليه الحال من أن
كل فرد ياكل وحده على القاعدة الافرنجية - لقد صارت عادات الاكل
الجماعى عادات فردية.

والخلاصة، أن الفردية، ونمو المصلحة الذاتية، كقيمة من القيم
الفردية، فى مقابل التضامن، وهى قيمة من القيم الجماعية، قد عجل
بإنهيار نمط حضارة العصور الوسطى.

لقد كانت القيم ذات طابع جمعى، ومعنى هذا أن قيم الشخص لم تكن منفصلة عن قيم الجماعة وكان من أهم هذه القيم الاجتماعية / الدينية قيمة التضامن، لقد خلق الانتماء المشترك للإسلام تضامنا عميقا بين أعضاء المجتمع، ومع تغير النظرة إلى الحياة، وتغير نسق القيم التى ترتبط فى كل مرحلة تاريخية/ اجتماعية ارتباطا بنائياً ووظيفياً بالانساق الاجتماعية الأخرى، إذ ان كل تغير فى هذه الانساق يؤدى إلى تغير مصاحب للقيم، لأنها فى جوهرها عبارة عن الأيديولوجية التى تصور الاتجاهات الرئيسية التى تنبعث عن استقرار النظام أو توازنه على نحو معين، وهى التى تعين أو تحدد الأبعاد المرحية فى العلاقات الاجتماعية، لذا كانت المصلحة من أهم القيم الفردية البازغة. حتى أن أحد المؤلفين يعزو إنهيار حضارة العصور الوسطى، إلى تحكم المصلحة الذاتية فى جيع أرجاء المجتمع^(٢١) أى إنهيار المجتمع التقليدى لإنهيار قيمة الأساسية لا مجرد اقتصادياته.

أتضح لنا - خلال فقرات هذا الفصل - آليات تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، للجماعات المحلية، ويزوغ التنظيم الاجتماعى الجديد، والجماعة القومية الجديدة، فى المجتمع المصرى الحديث.

وقد صاحب ذلك تغير طبيعة الحياة الاجتماعية من الحياة الاجتماعية الجماعية، حيث الملكية المشاعية (للأرض الزراعية والإنتاج الفكرى والثقافى) والثقافة المحلية (المتعددة) الشفاهيا والقانون العرفى (المتعدد)، إلى الحياة الاجتماعية الفردية حيث الملكية الخاصة (للأرض الزراعية والإنتاج الفكرى والثقافى، والثقافة الحضرية (الموحدة) اللفظية، والقانون الوضعى (الموحد). وقد وضع لنا أن مفهوم الفردية هنا، يعنى العائلية، إذ لم تتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى إلى مجموعة الأفراد/ الأشخاص، بل تفككت إلى مجموعة من العائلات (الأسرة الكبيرة - الممتدة)، لذا كان مفهوم الأمة والملكية وغير ذلك من المفاهيم عائلياً، حيث سيطرت العائلة على الأفراد ولم تتضح الشخصية الفردية خلال فترة الدراسة.

وقد صاحب ذلك أيضاً الإنتقال من التعددية الثقافية (الجماعات المحلية) إلى ثقافة الموحدة (الجماعة القومية - الصفوة الجديدة) والانتقال من الثقافات الريفية والبنوية والشعبية إلى الثقاف الحضرية، ثقافة المدينة.

الهوامش

- ١ - د. أحمد عبد الرحيم مصطفى: «تطور الفكر السياسي في مصر الحديثة» معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٣ ص ٥٠.
- ٢ - ماكلوهان، مارشال: مرجع سبق ذكره ١٨٩ - ١٩٨ الفصل الثامن عشر: «الكلمة المطبوعة - صناعة القومية».
- ٣ - جرجي زيدان: «تاريخ أداب اللغة العربية» ج ٤ (١٩١٤) دار الهلال، القاهرة (د. ت) ٦٦.
- ٤ - في إشارة ذكية إلى طبيعة المونولوج الفردى (المنجاة) يقول عباس خضر أن «الكاتب (محمد تيمور) لم يستطع أن يضمن حواراً ما أراد من تعبير عنها وتصوير لها (شخصية عبد الستار أفندي) فلجأ إلى اصطناع ما يشبه الحاشية أو الهامش وجعل خشبة المسرح تظل إلا من عبد الستار مفرداً له مشهد كاملاً قصيراً...»
- انظر: «محمد تيمور - حياته وأدبه» الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦، ص ١٤٥.
- ٤ - عبد الوهاب حمودة: «صفحات من تاريخ مصر في عصر السيوطي» الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٥ ص ١١.
- ٥ - د. على الدين هلال: «التجديد في الفكر السياسي المصري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٥ ص ٣٤.
- ٦ - د. جمال الدين الشيال: «التاريخ والمؤرخون في مصر في القرن التاسع عشر» مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٧٠، ٧٧.

- ٧ - رايلي، كافين: «الغرب والعالم» ج ١ (١٩٨٠) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٥ ص ٨١.
- ٨ - رايلي، كافين: «الغرب والعالم» ج ٢ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٨٦ ص ٢٧١.
- ٩ * انظر عبد الرحمن الرافعى: «عصر إسماعيل» ج١ الفصل التاسع: التعليم والنهضة العلمية والأدبية ص ٢٠١ - ٢١٠.
- ١٠ د. على الدين هلال: التجديد..... ص ٣٢.
- لمزيد من التفاصيل انظر د. أحمد عبد الرحيم مصطفى «حركة التجديد الإسلامى فى العالم العربى الحديث» معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٥٠.
- ١١ - د. عبد اللطيف حمزة «أدب المقالة الصحفية فى مصر» ج ٢ (١٩٥١) دار الفكر العربى القاهرة (ط ٢) ١٩٥٩ ص ١٤.
- * يقصد بالثقافة «ذلك الكل المركب الذى يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفن والإخلاق، والقانون والعادات، وأى قدرات أخرى أو عانت يكتسبها الإنسان بصفتة عضواً فى المجتمع» انظر هولتكراوس، أيكه: «قاموس مصطلحات الاشولوجيا والفولكور»، دار المعارف القاهرة (ط ٢) ١٩٧٣ ص ١٤٤.
- ١٢ - أحمد صائق الجمال: «الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى» الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٦، ص ٢١٩.
- ١٣ - د. السيد الحسينى: «المدينة: دراسة فى علم الاجتماع الحضري»

- (١٩٨٠). دار المعارف القاهرة (ط) ١٩٨٥ ص ١٢٧.
- ١٤ - د. ناجي نجيب: «كتاب الأحزان»، دار التتويج للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٣ ص ٣٢.
- ١٥ - د. ناهد أحمد حافظ: «الفناء في القرن التاسع عشر» دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤ ص ٢٦.
- ١٦ - فكرى بطرس: «إعلام الموسيقى والفناء العربى» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦ ص ٤٤.
- ١٧ - رايلي، كافين: «الغرب والعالم» ج ١ ص ٨٠.
- ١٨ - المرجع السابق ص ٨٠، ٧٩ يقول مارشال ماكلوهان أن «الحضارة منحت الهمجى هيناً بدلاً من الآن»، انظر ماكلوهان: الفصل التاسع: «الكتابة - العين بدلاً من الآن»، ٩٣ - ١٠٠.
- ١٩ - ريمون ، انثريه: «المدن العربية الكبرى في العصر العثمانى (١٩٨٥) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩١ ص ٢٠٧.
- ٢٠ - عبد الله النديم: الاستاذ ع ٣ (٦ سبتمبر ١٨٩٢) ص ٥٣، ص ٥٤.
- ٢١ - مففورد، لويس: « المدينة على مر انعصور (١٩٦١) ج١ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٤، ص ق، وقريب من هذا ما يقرره ا. شومبيتر من أن «انهيار الرأسمالية سيكون نتيجة لفرض القيم البرجوازية، لا نتيجة لانهيار اقتصادى» انظر مؤلفه: «الرأسمالية والأشتراكىة والديمقراطية»...

الفصل الثانى

المسرح المصرى الحديث

(العناصر والقيم والتقاليد)

يقصد بتعبير «المسرح المصرى الحديث» مجمل النشاط التمثيلى والمسرحى الذى قدم من خلال عروض الجماعات التمثيلية الجواله، والاجواق التمثيلية، والفرق المسرحية، خلال الفترة من الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول من القرن العشرين، أى الفترة من ١٨٧٦ - ١٩٢٣.

لقد خلط كثير من الباحثين بين اصطلاحى «التمثيلى» و «المسرحى» وكذا بين اصطلاحى «الأدب» و «الفن». وكانت دراسة المسرح تعنى عندهم تناول الأدب المسرحى، أى النصوص الأدبية للمسرحيات، وهنا يقصد الباحث دراسة الفن التمثيلى، وهو النبع الأصيل الذى يجب تناوله قبيل تناول الفن المسرحى.

والفن التمثيلى هو حرفة الممثل، وهى مهنة قديمة، قدم أول إنسان شارك فى تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالايماء والرقص ثم بالحوار الدرامى ولا يشترط أن يعتمد الفن التمثيلى على نص أدبى (مكتوب)، أو أن يؤدى فى أماكن ثابتة (مبنى مسرحى).

ويشمل الفن التمثيلي: -

أ - الفن التمثيلي غير المباشر: صنوق الدنيا، والقرعة كوز، وخيال الظل.

ب - الفن التمثيلي المباشر، العروض المرتجلة (الفرق الجواله).

أما الأدب التمثيلي، أى البابات، فقد ظهر، فى مصر، فى القرن الحادى عشر الميلادى (القرن الخامس الهجرى) وتعتبر بابات ابن دانيال من الأدب التمثيلى.

والفن المسرحى عبارة عامة على فنون التمثيل والإيماء واللقاء على خشبة المسرح، أى أنه يشترط أن يؤدى الفن المسرحى فى اماكن ثابتة (المبنى المسرحى)، وهو يشتمل على مجموعة من الفنون الأخرى مثل فن النيكور وفن الإضاءة وفن الموسيقى وفن الإلقاء وفن التمثيل.... الخ.

أما الأدب المسرحى، فيشمل الأعمال المسرحية المخطوطة والأعمال المسرحية المطبوعة، حيث الكلمة (الأدب) لها المكان الأول، أما العروض المسرحية فهى من الفن المسرحى.

وعند دراسة مصادر المسرح المصرى الحديث تجاهلت الكثير من الدراسات النشاط التمثيلى للجماعات الجواله، وأبدأت بدراسة النشاط المسرحى للاجواق والفرق المبهريه. على الرغم من أن هذا النشاط التمثيلى يعتبر أهم أصول المسرح المصرى الحديث (وهو

ما درس هنا فى المسرح الشعبى) إذ أن هذه النشاط التمثيلى شىء يجب أن ننظر إليه أما بوصفه مسرحاً خالصاً ، وأما لا شىء مطلقاً، لأن النشاط التمثيلى مثل العروض المرتجلة وعروض خيال الظل هى «المقومات الدرامية التى تعتبر العمدة الرئيسية الفنية فى المسرح.. لم تكن محتجبة تماماً فى البلاد الإسلامية بالشرق الأدنى»^(١) وهو ما أكد أهمية هذا النشاط التمثيلى.

وهو النشاط، الذى قدم العروض المرتجلة والعروض الظلية حتى وقت متأخر من القرن التاسع عشر، عندما غزا المسرح العربى الجديد المستوحى من الغرب الحواضر الكبيرة والمدائن وشكل بذلك المؤثر المحلى بجانب المؤثرات الأجنبية.

هذا عن المصادر (المحلية والأجنبية) للمسرح المصرى الحديث، أما تاريخ المسرح المصرى الحديث، بداياته، حيث العروض الجماهيرية المنتظمة، فإنها تبدأ مع وصول جوق سليم النقاش إلى مصر عام ١٨٧٦، والتى استمر عملها حوالى العام (حتى ١٨٧٧) وتفرع عنها جوق يوسف الخياط (١٨٧٧ - ١٨٩٥) وجوق سليمان القرداحى (١٨٨٢ - ١٩٠٩) ... ويعدّها توالى الاجواق التمثيلية (المسرحية). ولا مجال هنا للحديث عن أسطورة مسرح يعقوب صنوع حيث يمكن التأكيد أن مسرحه كان مسرح بلاط، مسرح الاقلية الأجنبية والاقليات المتمصرة.

لذلك، وكانت موضوعاته وشخصياته مقروسة في أرض مصر ولكنها ليست مصرية.... أن حكمنا الموضوعي على صنوع هو أنه كمنشئ للمسرح الحديث في مصر، قد أنشأ مسرح الطوائف الأجنبية، والأقليات المرتبطة بهذه الطوائف، فالموضوعات والشخصيات والتصورات، خصوصا تصور مصر، كانت كلها تصدر عن اجنبي غريب لاذع يمثل الوساطة بين البلاط والمدنية». (٢)

هنا لا يمكن للباحث أن يعد وجود مسرح بلاط في مصر، هو البداية التاريخية للمسرح المصري الحديث، إذ كانت عروض الاجواق التمثيلية، ليست فقط عروضاً جماهيرية ومنتظمة، بل أنها قدمت على مسارح أهلية تياترو زرينيا، مسرح البوليتياما، مسرح البزانيزو، ومقهى الدانوب.. وليس داخل جدران البلاط (أو على مسرح دار الأوبرا الخديوية) كما أن جمهور مسرح البلاط يختلف تماما عن جمهور الاجواق التمثيلية، فهم لم يتأثروا بما يجري خارج إبهاء البلاط، ولم يكون هؤلاء النظارة ينتمون إلى وطن واحد، بل كانوا ينتمون إلى عدة مدن مستقلة لذا مضى مسرحه دون أن يعقب اثرًا لا في تقاليده ولا في مسرحياته، لأسباب قد يكون منها أنه كان مسرحا خاصاً يؤمه الامراء والأعيان و«علمية القوم»، أو أن مسرحياته.. كانت منبثة الصلة بالبيئة التي وضعت لها وهذا شأن مسرح البلاط. يتبقى هنا أن نشير إلى السبب في ظهور المسرح العربي في

مصر، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، أى الإجابة عن السؤال التالى: لماذا عرف المصريون المسرح فى هذا التاريخ، عام ١٨٧٦؟

ولما كان المسرح فناً فردياً، يصور المجتمع، يمكن اعتبار بزوغ الفردية وهى أحد أهم نتائج القرن التاسع عشر، وهى العامل الأساسى وراء شيوع وانتشار هذا الفن الجديد (فى صورته على الأقل)، فن المسرح، ويرجع ذلك إلى تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، حيث انحلت الجماعات المحلية، وضعفت سيطرتها على الفرد، مما سمح بظهور الفردية والتعبير الفردى.

لذا يمكن القول أن ظهور المسرح واستهلاكه من قبل جماهير المدن وهى المستهلك الأساسى له، ارتبط تماماً بتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، فالفرد داخل هذه الوحدات (الجماعات المحلية) «هو شخص يعد ممثلاً نمطياً لجماعته، يستحيل فصله عنها.. نظر الفرد إلى نفسه.. على أنه عضو فى طبقة مغلقة أو مهنة وليس أنه فلان ابن فلان. وبما أن الأفراد كانوا يعتمدون هوياتهم من الجماعات التى يولون ويموتون بين ظهرانيها، فقد تركزت أمالهم مطامحهم على الجماعة لا على أنفسهم»^(٣) وهى عوامل لا تسمح إلا بظهور فن جماعى، فن السيرة، أما فن المسرح فقد نما بنمو مفهوم الفردية حيث انفصل الفرد عن جماعته التقليدية وأمكن

له التعبير الفردي/ الشخصي عن نفسه.

وهنا سوف يدرس الباحث المسرح المصري الحديث وتياراته المختلفة كما تمثلت في:

١ - المسرح الشعبي. (الخشن)

٢ - المسرح الخيالي.

٣ - المسرح الأدبي. (الأمميت)

ويقصد بالمسرح هنا فن المسرح وليس أدب المسرح وحده.

الهوامش

- ١ - لينداو، يعقوب: «دراسات في المسرح والسينما عند العرب» (١٩٥٨)
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ ص ٣٧.
- ٢ - د، أنور عبد العاك: «نهضة مصر» ص ٢٤٦ وفي الستينيات ناقش كل
من صلاح عبد الصبور (روز اليوسف ١٩٦٣) ووحيد النقاش (الأهرام ١٩٦٤)
أسطورة مسرح صنوع.
- ٣ - رايلي، كافين: «الغرب والعالم» ج ٢ المجلس الوطني للثقافة والفنون
والاداب . الكويت ١٩٨٦، ص ٢٦٦ - ٢٦٧.

المسرح الشعبي (الخشن)

يقصد بالمسرح الشعبي، العروض التمثيلية (غير المباشرة والمباشرة) التي شكلت جوهر النشاط التمثيلي خلال قرون عدة، من القرن الثاني عشر وحتى منتصف القرن العشرين. وهنا يستخدم الباحث التعريف الذي قدمه انوارداوورث عن المسرح الشعبي وهو «أساساً تمثيل مضحك وبذيء ومرتجل، ويتكون من مجموعة بسيطة، وموقف أجمالى وشخصيات وأعمال تستمد من الحياة اليومية، يتصرف فيها ممثلون هواة يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه، فى حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور»^(١) أنه الإبداع الفنى الناتج عن البيئة الشعبية وفى المجتمع الشعبى. ومن وجهة نظر الباحث فإن المسرح الشعبى يشمل:

أولاً: التمثيل غير المباشر:

أقدم الإشارات إلى هذا الفن التمثيلى (عروض خيال الظل) تشير إلى دخول هذا الفن مصر فى عصر الفاطميين مع الوفود التى قدمت لزيارة الامام الفاطمى ومع التجار الذين فضلوا التعامل مع الفاطميين لما عرف عنهم من ثراء فاحش. أى حوالى القرن الحادى

عشر أو الثاني عشر الميلادي، واخر الأشارات ترجع إلى ما شاهده أحمد تيمور (باشا) وعبد الحميد يونس في عشرينات القرن الحالي، أي أن فن المخيلة والعروض الظلية ظلت طوال ثمانية قرون.

وهنا شواهد تاريخية عن هذا الألب التمثيلي (البابات الظلية) والفن التمثيلي (العروض الظلية) منها: -

١ - في القرن الثاني عشر: لعبة حرب العجم، ولعبة المركب، ولعبة الدير، ولعبة حرب السودان.

٢ - في القرن الثالث عشر: بابات ابن دانيال: طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم والضائع اليتيم.

٣ - في القرن الرابع عشر: بابة الشيخ طالع وجارته السر المكنون.

٤ - في القرن السابع عشر: لعبة التمساح.

٥ - في القرن التاسع عشر: لعبة علم وتعايير.

وكما سبق الإشارة إلى أن العروض التمثيلية (اللعبات) والادب التمثيلي (البابات) لفن خيال الظل (التمثيل غير المباشر) هي احد أصول المسرح المصري الحديث، يجدر القول أن «التمثيلية الظلية استمدت ماداتها مباشرة من الطبيعة الجماهيرية.. والبابة تتفوق بقدرتها على ملاسة الواقع، ولم يكن التاريخ أو الاساطير أو الخيلة مصادر له... وكان من السهل أن تصبح الحكايات والخرافات

والروايات الشعبية معينة شهيأ لهياكل تمثيلية، غير أن الفنان المخايل حفظ للحكايات والروايات صورها واشكالها التى يتعشقا الجمهور فيها ولم يزاحم الراوى أو المنشد اقاصيصه بل خلق لنفسه موضوعاته من البيئة المعيشة القائمة»^(٢) وفى هذا رد على المحاولات التى ترجع بالفن المسرحى إلى فن السيرة.

ثانيا: التمثيل المباشر:

أقدم الاشارات الى هذا الفن التمثلى (العروض الظلية) ترد عند ابن اياس فى حوادث سنة ٩٠٤ هـ (١٤٩٨م) إذ يقول «فلما كان يوم الاثنين ثالث عشرة (ربيع الأول) نزل السلطان الملك الناصر محمد بن الملك الاشرف قايتباى من القلعة.. فعدى الى بر الجيزة.. فارسل احضر ابو الخير بعده خيال الظل، وجوق مغانى العرب، وبريوه ريس المحبطين»^(٣) * وهى اولى الاشارات حسب علمى الى فن المحبطين، جماعة المحبطين. واستمرت هذه العروض التمثيلية حتى ثلاثينيات القرن الحالى، أى أن فن التمثيل المرتجل والعروض المرتجلة ظلت طوال خمسة قرون.

وهناك شهود تاريخية عن هذا الفن التمثلى (العروض المرتجلة) منها:

١ - فى القرن الثامن عشر: فى ١٧٦١ / ١٧٦٢ أشار الرحالة

الألماني (الدنماركي) كارستن نيبور إلى أن «القاهرة فيها فرقة تمثيلية كبيرة تتكون من مسلمين ومسيحيين ويهود، يدل منظرهم على أن مثل هؤلاء الناس لا يربحون إلا القليل في هذه البلاد».

٢ - في القرن التاسع عشر:

أ - في ١٨١٥ أشار الرحالة الإيطالي فلزوتى إلى عرضين شاهدهما بعد حفلة عرس في شبرا.

ب - في ١٨٣٥ وصف المستشرق أنوارد وليم لين العروض التمثيلية المرتجلة التي شاهدها في القاهرة ويقول: «كثيرا ما يسلى المحبظون، وهم ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة، وكثير ما يرون أثناء الحفلات السابقة والممهدة للزواج والطهور في منازل العظماء، وأحيانا في ميادين القاهرة العامة، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين»^(٤).

ج - في ١٨٣٩ ورد في تقرير بورنغ الشهير، عن وسائل التسلية عن المصريين «يحب أبناء العرب المشاهد التمثيلية التي يعوزها التهنيب، وغالبا ما تدور حول أحد الموضوعين اللذين يهتمون بهما أبليغ إهتمام، ونعني بهما الدين والضرائب.. أما النوع الآخر من الروايات، فغالبا ما يظهر فيه الجابي وهو يطالب فلاحا فقيرا لا يملك في دنياه سوى عشرة قروش بأن يدفع مائة قرش ثم يضرب المسكين على قدميه ضربا مبرحا بين ضحك المشفقين عليه لأنه لا

يعمل المستحيل» (د. محمد فؤاد شكرى: «بناء نولة».. ص ١٨٥)
د - فى ١٨٤٠ يذكر كلوت بك: «وهناك طائفة من ممثلى الروايات
المضحكة تؤدى أنوارها فى منازل الخاصة... وبالجمله فإن مصر
مهد لفرع من فن الروايات لا يزال على فطرته الأولى مجرداً مما
يحسن فى السمع أو البصر» (٥).

هـ - فى ١٨٨٢ يذكر على مبارك جماعة من ممثلى الفرق الجواله
هى جماعة أولادراية وذلك فى روايته التعليمية «علم الدين» إذ يقول
فى المسامرة رقم (٢٧): «.... فاما أولاد رابية فإنهم يدخلون فى
تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون فى تمثيلها
وتصويرها وأبرزها فى معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت
أمورا اختراعية وهمية ولا منفذ لها سوى المخيلة، أم كانت أمورا
حقيقية حصلت فى الواقع ونفس الأمر».

ز - فى ١٨٩٢ أشار عبد الله النديم فى مجلته «الأستاذ» تحت
عنوان: «فريق التمثيل العربى» إلى جماعة أولادراية فقال: «....
وكان ذلك (تمثيل الأحوال والوقائع) شائعا زائعا بين العرب
والمصريين من زمن بعيد فما كانت تحيا ليالى أفراسهم إلا
بالممكثين. ولكن لتوالى دواعى الجهالة على الأمم الشرقية نظروا إلى
أرباب هذا الفن بعين الازدراء واتخذوهم مضحكين فى أفراسهم
وعدا تشخيصهم الأحوال أمورا مضحكة وانصرفوا عن العظة بها

والاعتبار بما فيها، فكان ابن رابية في مصر يمثل أحوال الحكام وأخذهم الناس للسخرة في الحبال والحديد وقتل الرجل على عشرين فضة وشنق آخر لغضب المدير أو المأمور. ونهب المزارع والماشية وأصدار الأحكام بحسب ما يتصور لحاكم الخط فضلاً عن المأمور وفضلاً عن المدير، كما يمثل أحوال من تفاضوا عن بيوتهم وأهملوا المحافظة على أعراضهم وأنتموا الخدم والممالك قرأوا ما ساعهم وغير ذلك، ولكن كانت فائدته عندنا أن نضحك عليه».

وقبل الحديث عن القيم والعناصر والتقاليد الفنية للمسرح الشعبي، يلزم علينا ذكر احد عروض خيال الظل (التمثيل غير المباشر) واحد عروض المحبطين (التمثيل المباشر) لما لهما من أهمية في تحديد وتبيان السمات الفنية للمسرح الشعبي.

العرض الظلي: الشيخ صالح وجاريتة السر المكنون (ق ٤ ١):

يبدأ العرض بالتقليد الظلي وهو ترحيب المخايل بالحاضرين:
١ - يظهر الشيخ طالع الذي يحدث الحاضرين عن نفسه وأعماله وحظه السيء وخبرته في الحياة وعن كونه أديبا ممتازا وشاعرا مفلقا، وعلى سخطه على الناس وسعيه وراء الثروة حلمه الأبدى، وذلك في خطبة طويلة، يستدعي جاريتة، السر المكنون ونفهم من

حوارهما أنه تعب من كثرة الاسفار ويريد أن يركن إلى الراحة مع الجاه العريض والمال الوفير، وإن يتسنى له ذلك إلا إذا شغل وظيفة بالقضاء - وتتخذ الجارية تسأله في خبث، وربما في دلع ودلال، ولها خبرة في ذلك، عن الشيخ «الذى سترسلنى عنده، اهو كأمير سمرقند أم كشيخ قشغند؟». ونعرف من خلال معاقبتها له الكثير عن تاريخه الماضى، الاحتيال والهرب، ولكنه يطلب إليها أن تظهره فى صورة العلماء بتكوير عمامته وتكبيرها وتوسيع أكمام جبته.

٢ - يركب الشيخ طالع حماره ويذهب إلى مجلس العلماء.

٣ - وفى مجلس العلماء يتزلف إلى الشيخ المديد رئيس جماعة العلماء ويمدحه شعرا ونثرا، ويتيه الشيخ المديد إعجابا بنفسه ويقرب إليه الشيخ طالع ويخصه بعطفه.

٤ - وفى منزل الشيخ المديد، تتعرف الجارية السر المكنون، وكان الشيخ طالع قد أهدى الشيخ المديد جاريته، اسرار الشيخ المديد، فقد كان يتظاهر أمام الناس بالتقى والورع والزهد ولكنه فى الحقية زير نساء مدمن على الشراب واكل الحشيش.

٥ - ازداد تعلق الشيخ بالجارية، واشتد قرب الشيخ طالع منه حتى اصبح جلسه ونديمه، وبالطبع كانت الجارية تبتز أموال المديد وتسرق ما يقع تحت يدها وتعطيه للشيخ طالع.

٦ - وبعد مدة، ويمرور الوقت، تصادف أن تولى الشيخ المديد

وظيفة قاضى القضاة، فالتحت عليه الجارية السر المكون فى أن
يولى الشيخ طالح نائباً عنه فاسرع المديد إلى تعيينه.

٧ - ولكن ثار العلماء على الشيخ المديد بسبب توليته الشيخ طالح
نائباً عنه (لاسيما وقد كثرت الشائعات بينهم فى علاقة الشيخ المديد
بالجارية السر المكون، وعن حقيقة الشيخ طالح العلمية والخلقية)
فنفروا منه وابتعدوا الشيخ طالح عن مجلسهم.

٨ - رفع العلماء شكواهم إلى السلطان، فتم ارغام الشيخ المديد
قاضى القضاة إلى أن يعزل نفسه عن الوظيفة.

٩ - فرح الأهالى بذلك وغنوا بليقة جماعية.

١٠ - وقد سقط فى يد الشيخ طالح فإنه هرب مع الجارية السر
المكون إلى الأراضى الحجازية مظهرا التوبة نابماً على ما فرط منه
(وربما لاستئناف نشاطه المشبوه مرة اخرى)

العرض المرتجل: مأساة الفلاح عوض (ق ٩ ١):

يبدأ العرض بظهور خمسة أشخاص فى هيئة موسيقيين
وراقصين ويعد قليل من الطبل والزمر والرقص:

١ - يظهر الناظر وبعض الفلاحين (وهم العازفون والراقصون
الذين يقومون الآن بانوار فلاحين) ويسأل الناظر: (كم قرشا دين

عوض بن رجب؟) فيجيب الفلاحون: «مر النصراني بالبحث في السجل». ويظهر جابى الضرائب النصراني (وهو يحمل نواة كبيرة في حزامه، يلبس لباس الأقباط، ويعتم بالعمامة السوداء). فيسأله شيخ البلد الذي كان حاضرا من البداية: «كم على عوض بن رجب؟ فيجيب الجابى (الصراف): (الف قرش) فيسأله شيخ البلد (كم دفع؟) فيقول الصراف: «خمسة قروش» فيخاطب شيخ البلد الفلاح قائلا: «يارجل، لماذا لم تحضر النقود؟». فيجيبه: «ليس عندي نقود، فيصبح شيخ البلد: «ليس عندك نقود؟! إطرحوه» فيأتون جزء من معى منفوخ على شكل سوط ويضربونه به. فيستغيث الفلاح بالناظر قائلا: «وشرف ذيل حصانك يابك؟ وشرف سروال زوجك يابك! وشرف عصاة رأس امرأتك يابك!» وينتهى الضرب، بعد عدة صيحات، ثم يقاد إلى السجن.

٢- وفى السجن تحضر امرأته لتطمئن عليه، فيرجوها زوجها (الفلاح عوض) أن نأخذ قليلا من الكشك والبيض والشعرية فتذهب إلى منزل الكاتب (الجابى/ الصراف) وتستعطفه ليخلصه.

٣- تجهز الزوجة الهدية/ الرشوة وتذهب إلى منزل الكاتب، وتسال من هناك عن المعلم حنا، فيداونها عليه، فتقول له: «يامعلم حنا، تفضل بقبول هذه الهدية وانقذ زوجى، الفلاح المدين بالف قرش»، فينصحه المعلم حنا قائلا: «احضرى عشرين قرشا أو

ثلاثين رشوة لشيخ البلد»، فتنصرف.

٤ - وسرعان ما تعود بالنقود وتسلمها إلى شيخ البلد الذي يأخذها ويقول لها: «حسن جدا. اذهبي إلى الناظر» ويصمت (والصمت هنا دلالة بليغة) أي أن الصمت وحده تعبيرية تمثيلية.

٥ - فتنسحب إلى منزلها وقتا للتكحل وتتخضب.

٦ - ثم تقصد الناظر وتحبيه فيسألها عما تريد، فتخبره، أنها زوجة عوض المدين بألف قرش فيقول لها: «وماذا تريدين»، فتجيب: «أن زوجي مسجون وأنا استتجد بمروءتك لتخلصه» وتبتسم (في دلال) وهي تلح في طلبها، وتظهر أنها راغبة في مكافأته على هذا المعروف، فيقبل ذلك.

٧ - يقوم الناظر بالدفاع (في المحكمة) عن الزوج، ويخرج (عوض) من سجنه.

ومما هو جدير بالذكر أن الجماعات المرتجلة والفرق التمثيلية الجواله كانت على النحو التالي:

١- هي المدينة:

ذكرت المصادر جماعة جعفر المخايل، وهي جماعة كانت تقدم عروض خيال الظل، وجماعة المحبطين، وجماعة أولاد رابية وهما جماعتان كانتا تقدمان العروض المرتجلة.

٢. في الريف:

ذكرت المصادر السامر الشعبي وكانت الجماعات المؤدية في هذا السامر تقدم عروضها «في الساحة الشعبية، التي توجد في كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك وهي الجرن، وأرضه مسواة ممهدة من أجل الدراس، وهي بليطة لا تزرع وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرها بالحصر، أو الدك أو الكراسي حسب المستوى»^(٦) وينقسم السامر إلى:-

- أ - سامر الوجه البحرى: وكانت عروضه التشخيصية تهدف إلى،
أما التسلية والترفية، أو إلى ازجاء الحكم والمواظ.
 - ب - سامر الوجه القبلى: وكانت عروضه تشتمل على الطبة، أى المنافسة فى المواويل الشعبية وكذا لعبة التحطيب، ورواية السير الشعبية، أى أنه كان خاليا تماماً من الجماعات التشخيصية. وأن التشخيص قد انحصر فى سامر الوجه البحرى فقط.
- والآن نحاول ذكر السمات الفنية للمسرح الشعبى وذلك بتحليل العناصر والقيم والتقاليد الفنية لهذا المسرح.

أولاً: السيناريو:

غياب النص المكتوب، هو أهم عنصر من العناصر الفنية للعروض التمثيلية للمسرح الشعبى، فلم يكن هناك شىء، اللهم إلا

خلاصة للمشاهد يعيها (الممثل) في ذهنه، إذ لم يكن ثمة في الواقع نص مكتوب بأيدي ممثلي الملهاة المرتجلة: بل كل ما كان هناك هو مجرد سيناريو.. وعلى الممثل أن يستكمل الباقي من ابتكارات الشخصية ومما يفيض به ذكاؤه، ومما في جعبته من حيل، وهذا السيناريو، المتفق عليه، لا يشمل أى تعليمات خاصة بالجمل الحوارية، الحوار، بل «يحدد دخول الممثلين وخروجهم، مع إشارة موجزة إلى ما يفعلونه في كل مشهد... لذلك كان ينتظر من الممثلين أن يؤلفوا أوارهم أو أن ينخلوا في مشاهدهم المختلفة من الحوار ما يبيو لهم ضرورياً»^(٧) أى أن العنصر المهم هنا هو الحركة ما يفعله الممثل، وليس الحوار ما يقوله الممثل.

وعروض السامر الشعبي لم يكن «لها نصوص مكتوبة، وإنما لها مواضيع متوارثة.. وقبل بداية كل فصل (كما كانت تسمى عروض السامر) كان يتفق الممثلون، في همسات سريعة، على الخطة العامة أو يعدلون فيها»^(٨) وهو ما يؤكد غياب النص المكتوب في سامر الريف، أما العروض المرتجلة في المدينة، فإن التاريخ لم يحفظ لنا نصوص العروض المرتجلة لأنها بطبيعتها «لا تعتمد على نص مدون، بل قوامها موهبة الفنان وذاكرته... ولم يكن الممثل الارتجالي يحتفظ بنص تمثيلي بل بمفكرة (في الأصل بفكرة - وهو خطأ) دون بها خلاصة المواقف والأحداث والنمر الهزلية الأساسية، وهى أقرب إلى

السيناريو الذى اتفق الممثلون على ادائه، ويتضمن الخطوط العامة للتمثيلية ولحظات دخول الممثلين وخروجهم، وتوقيت الأغاني والمنولوجات وفواصل الشجار والمشاهد الصامتة»^(٩) أى أن المفكرة، مفكرة الدور، كانت تحوى تفاصيل الحركة والفعل ولا تحوى نصاً أو، حتى مجرد الحوار.

وغياب هذا العنصر (النص المكتوب) قد دفع إلى ظهور قيمة فنية مهمة فى ذلك المسرح الشعبى وهى (الارتجال) إذ طالما لم يكن هناك نصاً (يحوى حواراً محدداً)، فإن الممثل المرتجل تحمل عبء ملء هذا الفراغ.

لقد اعتمد الممثل على فن الارتجال، تلك القيمة الفنية التى ماتت بعد ذلك، أى اعتمد ببساطة شديدة - على قدراته هو، قدراته الذاتية، على الارتجال والخلق الفورى، ورصيده الشخصى من الحيل والحركات الفكاهية والبهلوانية، اعتمد على ما يسمى النمر وهى مواضع فى العرض التمثيل يسعى فيها الممثل «إلى استخدام القدرة البدنية وخفة اليد، وطلاقة اللسان.... ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثيل الصامت (البانتوميم) أحياناً، كما أنه كان يلجأ فى الكثير من الأحيان إلى استخدام الألفاظ الصارخة والبنية وتستخدم أما سبباً فورياً تارة، أو ثنائياً وجماعياً (الردج) تارة أخرى ، وأحياناً يتحول هذا السبب

إلى قافية وكذلك الحركة المادية الصاخبة من قتل وشنق وإنتحار ومبارزة وحرب وطراد...»^(١٠) أن العرض هنا يعتمد على الحركة لا الكلمة الأفعال لا الأقوال، أنه، كما سنرى فيما بعد، عرضاً يخاطب الإنسن.

والعروض المرتجلة بذلك «تتألف من مشاهد تتابع ومواقف فيها تتسائد، وتتنور حول محور، هو الموضوع، لتؤلف حوادثه، وتقدم شخصوه، ويقوم كل هذا من غير أن يقيد نص مكتوب يلتزم به الممثلون كل الالتزام... فهم (الممثلون) يتقيدون بالموضوع فى مشاهد وأحداثه كما يتقيدون بماهية أشخاص المسرحية فى نماذجهم الإنسانية، وعلى الممثلين بعد ذلك أن يؤلفوا حوار أنوارهم، وإن يرتجلوه، ولكن بشرط أن يكون الحوار فى نطاق الشخصوس المرسومة، وهى شخصيات تكاد تكون ثابتة لا تتغير، وإن تغيرت الموضوعات التى تعالجها هذه الفصول أو المرتجلات»^(١١).

إن غياب النص المسرحى وهو ما يمثل الحوار أى ما يقال، اعطى الاولوية إلى فن الارتجال، فن الممثل المرتجل، وهو ما يمثل الحركة أى ما يفعل، فإذا نظرنا إلى عرض المحيطين، مساء الفلاح عوض، نجد أن الحوار قليل، بضع جمل حوارية على لسان شخصوس العرض، وإن الإعتماد، الارتكان، الأساسى هنا على الحركة، وضع ذلك فى المشهد الأول:

تتم مسألة الفلاح والأمر بصرحه أرضاً وضريه، وهو يأخذ بعد ذلك فى الصياح والتوسل إلى الناظر : بشرف ذيل حصانك يابك، وشرف سروال زوجك يابك، وشرف عصابة رأس امرأتك يابك، فإننا هنا أمام حركة مادية صاخبة تفجر الضحك والأسى، حركة مادية يمكن تكرارها عدة مرات حسبما يرى الممثل (المؤدى، الخلاق) من تقبل الجمهور لذلك ومشاركتهم فيه، أو استنكارهم واشمئزازهم.

وتحتفل الفصول المرتجلة بمثل هذه التعليقات المدونة:

أ. فصل: «خيانة الأصحاب»

(وهم فى الجملة الباب يخطئ)

الأب: شوف مين ياكامل

(نمرة معلومة لحد البنت ما تسمع دعوت حبيبها)

لا تكتب مضمون هذه النمرة، لأنها معلومة للممثل المرتجل... المؤدى لدور كامل (الخادم) ولكنها تكون نمرة مختلفة كل ليلة عرض: ومع إختلاف كل ممثل ومع إختلاف الزمان والمكان، وهو ما يعطى فى النهاية صوراً متعددة للعرض الواحد.

ب. فصل «الصندوق»

(الابضأى: ... وقبل طلوعى انده لبديعة أعرفها ذلك (ينده بصوت

عالى)

بديعة: (تدخل) نعم.

الابضاي: بصى فى الأرض (تبص) ادخلى جوه (تدخل)..
الابضاي ينده) بديعة (تخرج له) كتفى يديكى (تكتف) خشى البيت
(تدخل ينده لها مرة تالئة) بديعه (تخرج) مين اشجع منى؟
بديعة: ولا حد

الابضاي: ادخلى البيت.

(تدخل وهما .. يفضل ينده لها عشر مرات... مرة يقول لها قومى
ومرة يمشيها بالمسرح.. أنى انوارعذاب).

وانوار العذاب هذه هى تكرار الفعل لأكثر من ثلاث مرات، وهى
نمرة معروفة فى المسرح المرتجل ومعلومة للممثلين المرتجلين.
فالحديث الذى يستغرق لحظة واحدة فى النص المكتوب، فى
المسرح الأدبى، يستغرق هنا عدة لحظات، قد تمتد ويتفرع عنها
فاصل من السب أو الردح، ولا بأس من اشراك الجمهور.

ثانيا: المناظر:

يعد غياب المناظر المسرحية، من بين العناصر الفنية للعروض
التمثيلية للمسرح الشعبى، وبداية يجب أن نسجل أن. بناء المسرح
الفاخر فى القرن السابع عشر والجهد الذى بذل لخلق المناظر
الرائعة، والقوة الخلاقة التى استخدمت فى اجهزة الحيل المسرحية،
كل هذا إنما كان مقترنا (بفن) الاوبرا لا (فن) التمثيل العادى، وهى

المناظر التي شاهدها رواد المسرح العربي في رحلاتهم إلى أوروبا وخاصة إيطاليا، عاصمة الاوبرا في القرن التاسع عشر، وفي مشاهداتهم لعروض الاوبرا في مصر، في دار الاوبرا بالقاهرة.

أما العروض التمثيلية المرتجلة فإنها لم تلتفت إلى هذا العنصر الفني المناظر، وتم الاقتصاد في إستعمال المستلزمات المسرحية والمهمات المسرحية، إذ ليس يهم المسرح الشعبي أن يبهر، وإنما يهمه أن يوحى، أن يثير خيال المشاهد. أنها عروض فقيرة، فقيرة في إمكانياتها المادية، ذلك لأنها تعتمد على العناصر التمثيلية، الممثل المرتجل، ولا مكان للعناصر المسرحية، أنها عروض تابعة من «جوهر المسرح (العرض التمثيلي) الذي يقوم في الواقع على التوجه إلى خيال الجمهور، وحفز هذا الخيال للحركة، بحيث يقوم بدور إيجابى في خلق الصور واستحضارها بدلاً من الاعتماد على رسام المناظر ومهندس الديكور، لتمثيل هذه الصور أمامه تمثيلاً واقعياً»^(١٢)، والمسألة هنا ليست مسألة إمكانيات ولكنها مسألة حرية.

لقد نتج عن غياب هذا العنصر الفني، المناظر، ظهور قيمة فنية هامة هي الاستمرارية، فإن العروض المرتجلة من هذه الناحية أقرب إلى جوهر المسرح الاغريقي القديم، إذ أن الفعل كان مستمراً، وبالتالي كان الأداء التمثيلي مستمراً، بدون توقف لتغيير المناظر،

نظراً للانتقال من مشهد تمثيلي إلى مشهد تمثيلي آخر، وهذه القيمة الفنية الاستمرارية نجدها في معظم عروض خيال الظل، إذ كانت «تمثيلات خيال الظل متواصلة من بدايتها إلى ختامها بلا توقف وبلا تقسيم» (١٣).

أ. لعبة: «الشيخ طالح وجاريتة السر المكنون»:

هنا، في هذه اللعبة، يتم العرض الظلي في أماكن عدة. منزل الشيخ طالح - شارع حيث يذهب راكباً حماره - مجلس العلماء - مجلس شراب الشيخ المديد (في منزله) - منزل الشيخ المديد - مجلس العلماء (حيث يثورون على ما يجري) شارع (فرح الأهل) بعزل الشيخ المديد) - طريق مقفر (حيث يهرب الشيخ طالح وجاريتة).

لم تعد اللعبة الظلية تحوى منظراً ثابتاً طوال العرض الظلي، فهنا يجرى العرض الظلي في حوالى (٨) ثمانية مواضع مختلفة تم الإحياء إليها عن طريق الإشارة أو الحوار ما بين الشخص، ولم يستلزم الأمر تحديد هذه المناظر المختلفة المتباينة منعاً لوقف تدفق العرض، وقف استمرارية الأداء التمثيلي.

ب. عرض «أساة الفلاح عوض»:

هنا، في هذا العرض المرتجل، لجماعة المحبطين، يتم التمثيل في أماكن عدة: ساحة القرية، السجن، منزل الكاتب، منزل شيخ

البلد، منزل الزوجية (منزل عوض وزوجته حيث تتكحل وتتخضب)، منزل الناظر، المحكمة (قاعة المحكمة/ مبنى الإدارة). ولو تم الإداء التمثيلي في خلال مناظر واقعية - يستلزم إعدادها ولو على صورة بسيطة، فترة من الزمن - لباح حماس الممثل وبإخ حماس الجمهور ومشاركته، وأفقد العرض المرتجل أهم مزاياه الاستمرارية، التدفق الحيوي للممثل المرتجل. أن العرض التمثيلي (المرتجل) يشتمل على مشهد واحد مستمر، حتى وأن تعددت المناظر داخله وتغيرت الأزمنة، مشهد حتى مستمر متدفق.

وجمهور الحاضرين لم يكن يعلم أين إنتهى هذا المشهد ولا أين بدأ ذلك، ومن المؤكد أنه لم يكن ليحفل بمعرفة ذلك، أن جمهور الحاضرين لم يكن ليحفل بالمكان الذي تجرى فيه الأحداث بين الأشخاص التي يودعها الممثلون المرتجلون، لقد كانوا يهتمون بطريقة الأداء، كيفية القول، أكثر مما نفعل نحن الآن. أما المكان (الموضع المسرحي) فلم يكن يهمهم إطلاقاً، إذا كان الهام لا ماذا تقول هذه الشخص ولا ماذا تفعل ولا أين تقول هذه الشخص ولا أين تفعل والمهم كيف يقولون ما يقولون وكيف يفعلون ما يفعلون.

وأقرب المسارح إلى هذا المسرح الشعبي، فيما يختص بغياض المناظر المسرحية هو المسرح الأليصاباتي (الاليزابيثي) خاصة وإننا نعلم أنه كان «مسرحاً بدائياً إلى حد ما، فقد كان متطوراً عن

مسرح الحلقة الشعبى فى العصور الوسطى، ومن المسرح المتقل والمرتل الذى كان يقام حيثما يجد جمهورا... وهو المسرح الذى كتب له شكسبير ومارلوا وكيد. لأنه كان مسرحا خاليا من المناظر أو الستائر ويعتمد فى تصوير المنظر على مايرد فى النص من وصف شاعرى فى كثير من الاحيان: وعلى استعداد النظارة للتخيل والإيهام» (١٤)

كانت الاستمرارية، هى القيمة الفنية التى ارتبطت بهذا المسرح والعروض التى كانت تقدم فيه، فمسرحيات شكسبير «إنما كانت مكتوبة كى تمثل بشكل دائم (مستمر). وأن بناءها السينمائى فى تغيير المشاهد القصيرة، ومقاطعة الحبكة الرئيسية بحبكة فرعية إنما كان كله جزءا من شكل كامل، وهذا الشكل لا يتم الكشف عنه إلا بصورة دينامية أى بتتابع المشاهد الذى لا يقطعه شىء، ويئون هذا فإن تأثيره (الشكل) يقل وقوته تضعف» (١٥) لقد رضى الجمهور ورضى الكتاب فى المسرح الايزابيثى بهذا العرف المسرحى، أى استخدام المناظر الرمزية أو الخيالية المستوحاه من الكلمة المنطوقة أو الخدعة المسرحية المعروفة عند الجمهور. وأخيرا، لابد هنا من أن نتكلم عن المكان المسرحى ويشمل المكان المسرحى: ***

أ- الأماكن المفتوحة: الصحراء، الشارع، الطريق، الميدان،

الغاية، المقهى، السوق، الريف، الشاطئ، البستان، الغناء، الخلاء.
ب- الأماكن المغلقة: البيت، المنزل، الغرفة، السجن، القبور،
القاعة (قاعة محكمة مثلاً)، الفندق، الصالة، (صالة البيت)، القصور،
السريا.

ج- الأماكن الوسيطة (أماكن المرور): الباب، الحدود.
د- الأماكن العامة (مفتوحة، مغلقة): السوق، الشاطئ، الحمام
المقهى.

هـ- الأماكن الخاصة (مغلقة): الغرفة.
والمكان في المسرح الشعبى أما مكان مفتوح أو مكان عام فى
الغالب الأعم نجد، ذلك فيما يلى:-
مسألة الفلاح عوض:

مساحة القرية (عام / مفتوح)، منزل الكاتب ومنزل شيخ البلد
ومنزل الناظر (عام/ مغلّق.. لأنهم هنا يشخصون بصفقتهم الرسمية،
رجال الإدارة، وليس بصفقتهم الشخصية رجال نوى نزوات وشهوات)
السجن (عام/ مغلّق) يتبقى منزل الزوجية (عام/ مغلّق).
ودلالة ذلك الاستخدام، المكان العام/ المفتوح، فى المسرح
الشعبى أنه مسرح يناقش قضايا اجتماعية عامة (فساد الإدارة) أو
أو قضايا بكونية عامة (إختلال الملك/ الكون).

وطالما تم الحديث عن المكان المسرحى، لابد لنا من وقفة

قصيرة عند الزمان المسرحي، ونحن نعلم جميعا أن هذه العروض المرتجلة، غالبا ما كانت تقدم نهارا أنها عروض نهارية. فالمرسح فى عصر الإليصابات (الاليزابيث) كان مسرحا مفتوح السقف يعتمد على ضوء النهار، وعلى خيال النظارة عند تقديم المناظر الليلية. هذا فى عروض الفرق الجواله، أما السامر الشعبى فكان، ينصب عادة فى الجرن وفى العراء على شكل دائرة (حلقة) يوضع فى مركزها عامودا يعلق عليه الكلوبات للإضاءة. وعموما سواء كانت العروض نهارية أم ليلية فإن مكان العرض يكون فى إضاءة واحدة، موحدة، مكان تواجد الممثلون ومكان وقوف الجماهير. فإذا اضئ المكان كله «إعاد زمان العرض إلى زمان المتفرج وكسر الإيهام المسرحي»^(١٦) أى هنا يصير الزمن هو الزمن الآتى، الآن، زمن العرض.

إن هذه القيمة الفنية، الآتية، والمرتبطة ارتباطا وثيقا بالقيمة الفنية الأخرى الاستمرارية، هما نتيجة غياب أحد العناصر الفنية/ المسرحية، فإذا كانت الاستمرارية نتيجة لغياب عنصر المناظر، فإن الآتية كانت نتيجة لغياب عنصر الأضواء، الإضاءة المسرحية.

ثالثا: المبنى المسرحي:

غياب المبنى المسرحي هو من العناصر الفنية للعروض المرتجلة

للمسرح الشعبي، وكانت الفرق الجواله تقدم عروضها المرتجلة فى نفس الأماكن التى تجرى فيها الحياة العادية للناس، فهى السامر والشارع والسوق والمولد، وأماكن الأفراح. وفى المدينة كان المحبطين كثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة والممهدة للزواج والظهور فى منازل العظماء، وأحياناً فى ميادين القاهرة العامة أما جماعة أولاد رابية فكانت عروضهم تقدم فى حفلات الأفراح والأماكن العامة ومنازل العظماء وفى الريف كانت عروض السامر تقدم فى مناسبة الزواج، أو الفرح، ومكان عروضهم فى الساحة الشعبية التى توجد فى كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى الجرن، وكانت عروض الفاصل المرتجل، والعروض الهزلية تقدم فى عشرينات القرن الحالى على «مسرحين شعبيين فى حى السيد زينب، هما دار السلام والكلوب المصرى»^(١٧) وهى مسارح صغيرة، بدائية لا تقارن بمسارح وسط البلد، عماد الدين، والتى كانت معاصرة لها.

لقد أدى غياب هذا العنصر الفنى/ المسرحى مبنى المسرح، إلى ظهور قيمة فنية هامة هى المرونة مرونة العروض المرتجلة لهذه الجماعات الجواله، وفى العروض الظلية، لعبة «علم وتعايير» مثلاً، التى كانت ترتبط بشعيرة الزواج وما يصاحبه من افراح، فإذا كانت تمثل فى المقامى، فإن الأصل فيها أن تمثل فى الاعراس، وهى مرنة يمكن أن تؤدى فى ليلة واحدة بالتركيز على الحدث الرئيسى، ويمكن

أن تؤدي في عدة ليال قد تصل إلى سبع وهنا يكون التفصيل في بعض المشاهد، وإقحام مشاهد أخرى.. وهذا القيمة الفنية نفسها، المرونة، نجدها في العروض المرتجلة، حيث كان الممثلون الجوالون يطوعون عروضهم - بتلقائية - للمكان الذي يقدمونها فيه وإمكانية العرض لأن يطوع ويتلقائية تعنى مرونته.

أ.العروض الظلية:

والعروض الظلية كانت تتواءم مع جمهور الحاضرين، إذ أن الجمهور الذي يؤم قصور الخلفاء والسلاطين، يختلف من الناحيتين الاجتماعية والثقافية عن جمهور الاعراس والموالد ورواد المقاهي.. ومن الطبيعي أن تكون اللعابات في المجتمع الأول مختلفة عنها في المجتمع الثاني.. فقد يترخص اللاعبون مع جمهور غير رسمي أو غير محتشم ، كما أن وجود الرجال وحدهم كثيراً ما يبيح حرية في تصوير العلاقات وفي الحديث المكشوف عنها وهذه القاعدة الفنية وهي المطابقة، أو المواءمة لمقتضيات الاحوال، هي التي دفعت أصحاب الصناعة إلى التحوير في باباتهم طبقاً للمناسبة، من ذلك أن بعض لعباتهم كانت ترفع منها مشاهد معينة في ليالي الاعراس، لأنها مشاهد تتصل بوجوه الخلاف بين الزوجين في التمثيل أو بمواقف طلاق أو ما إلى هذا، مما ينافي مناسبة العرس، وهي مرونة لا حد لها.

ب. عروض السامر الشعبي:

اختلفت عروض السامر الشعبي طبقا للشروط الاجتماعية لجغرافية مصر الحضارية الثقافية، حيث كانت تقدم، فتميزت موضوعات هذه العروض بقهايتها المحلية، المرنة التي تتخذ اسماء شخصياتها من أهل بلد الفرح كما تميز هذا النوع من التشخيص بأنه «كان يهجو أيضا الحياة السياسية والاجتماعية في القرى بصورة اساسية، وقد يذهب الممثلون في هذا إلى حد تجسيد الأشخاص المحليين أو العموميين والسخرية بهم»^(١٨) أنها المطابقة والمواعة عنصري المرونة.

ج. الفصل المضحك:

من بين اشهر هذه الفصول الهزلية، الفصل المضحك «محمد سعد الدين باشا مدير الغربية» وكان يقدمه أحمد أفندي فهمي الفار. ويجرى الفصل في نقطة بوليس (قسم شرطة)، يدخل شخص ا يبلغ عن سرقة وقعت له، ويخاطب الباشجاويش الجالس في مقعده، ويطلبه بتحرير محضر بالواقعة.

الباشجاويش: (بعد فترة من السخرية بالرجل يسأل) اسمك؟
الرجل: محمد سعد الدين.

الباشجاويش: ياما اسمي على جئت. صنعتك؟

الرجل : محمد سعد الدين باشا، مدير الغربية.

الباشجاويش: (يأخذ في التحول من الغطرسة الشنييدة إلى
المذلة القائمة).

وسعد الدين (باشا) هذا ليس شخصية وهمية أو تخيلية، أو هو
رمز للمهابة والسلطة، أنه شخصية واقعية، معاصرة محمد سعد
الدين باشا مدير الغريبة.

وهذه القيمة الفنية المعاصرة هي أيضا قيمة فنية ارتبطت
بالعروض المرتجلة التي قدمها المسرح الشعبي، أنها القدرة على
الإحالة لأحداث محلية والنكات والقفشات المحلية، أي القبرة على
المطاوعة والمواعة والمعاصرة، أي معايشة الجماهير

رابعاً الجمهور:

تم الحديث عن غياب الكثير من العناصر الفنية، العناصر
المسرحية، في المسرح الشعبي،، يتبقى هنا الحديث عن الجمهور
وعن الممثل أهم عناصر العروض المرتجلة.

كان جمهور العروض المرتجلة، هو أهم العناصر الفنية لهذا
المسرح الشعبي، فقد كانت الجماعات الجواله تقدم عروضها،
«حيثما أمكن أن يحتشد عدد كاف من النظارة، فهم يعنون الجمهور
ريهم الوحيد، وناصحهم الأمين الذين لا ناصح لهم غيره، ووسيلتهم
إلى الحياة»^(٩) لقد كان المحبظون، مثلاً، يقدمون عروضهم حيث

يجمعو حولهم حلقة من المشاهدين. نفس ما كان يحدث عند مشاهدة عروض الكوميديا الفنية (الكوميدي ديلارتي) الإيطالية في القرن السابع عشر، إذ لا يمكننا أن نتصور أننا جلوس في قاعة قصر من القصور، بل سنتصور أنفسنا وقوفاً في الميدان الكبير بالبندقية (فينسيا) ^(٢٠) أنه تقليد الوقوف لمتابعة الأعمال الفنية والاستمتاع بها.

وكما يرى برون أن كل جمهور يستأهل مسرحه، ففي المسرح الخشن، وهو المسرح الشعبي، لا يمكن تجاهل الجمهور، فإذا كان «الجمهور شكساً ومتعلماً يصبح الأهم هو الصياح في وجوه مثبيري الشعب أو ارتجال ما يسكتهم، لا المحافظة على وحدة الأسلوب في المشهد... والمسرح الشعبي - وقد تحرر من وحدة الأسلوب (النمطية) - يتحدث بالفعل لغة على قدر كبير من التحذلق والاسلوبية والجمهور الشعبي عادة ما يتقبل عدم الأنساق بين اللهجة والثياب أو بين الحركة التمثيلية وكلمات الحوار أو بين الواقع والإيحاء، إنه يتتبع مسار الحكاية، دون أن يعي في الحقيقة أنه هناك في مكان ما ثمة قواعد لا يتم الالتزام بها فيما يراه» ^(٢١).

من هنا فإن الأحكام الشائعة، وهي أحكام أخلاقية، تنبع عن معايير أخلاقية لا فنية، عن جفاعة المحبطين من أنهم يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، وأنه مع فن

الارتجال يصبح مجرد الحديث معه عن الانضباط وإتباع المقاييس - ما نسميه اليوم الالتزام - نوعاً من الحديث غير ذى مجال، وأن عرض جماعة المحبطين، إضافة لما ذكره لين عنه يشمل جرعة الحركات المأجنة، والنكات البذئية التي كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضاً. هذه الأحكام تقع فى خطأ التمرکز حول الحاضر، أى تقييم مرحلة سابقة بمعايير مرحلة لاحقة، إذ فى هذا المسرح الشعبى، المسرح الخشن «يصبح الدنس والابتذال طبيعيين، والبذاءة داعية إلى المرح، فبهذا يؤدى العرض بوره فى التحرير الاجتماعى، ذلك أن المسرح الشعبى هو بطبيعته ضد السلطة، وضد التقاليد وضد الابهة، وضد الادعاء، إنه مسرح الضجة ، ولذا هو مسرح الضجيج والتصفيق... ويتعامل المسرح الخشن مع أفعال الإنسان، ولأنه مشدود إلى الأرض ومباشر، ولأنه يسمح بوجود الشر والضحك بينو الخشن المشحون أفضل من المقدس الفارغ» (٢٢).

وهنا، مع وجود الجمهور، فى المسرح الخشن، المسرح الشعبى، تبرز لنا قيمة فنية على جانب كبير من الأهمية، أنها المشاركة، فقد كانت الاحتفالات الدينية والاجتماعية والمناسبات الاجتماعية مواسم للفرحة والبهجة الجماعية، فكانت العروض التمثيلية والاحتفالات تقوم جميعاً على المشاركة لا على الفرجة، لقد كان الجمهور جزءاً من

العرض التمثيلي، العرض المرتجل، وهو جمهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبي بما يجرى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكي، الذي يتابع وينتقد ويحكم، ذلك أن عملية المشاهدة ذاتها كانت عملية جماعية وليست فردية، ذلك أن افراد الجمهور، الواقفين المتحلقين حول الجماعة المرتجلة في حلقة مشاهدة، كان عليه أن يلتحم مع غيره، حتى يشتد الزحام، ويصبح المتفرجون كتلة واحدة، شبه متماسكة، (٢٣) هذا ما يقرره أحد الدراسين عن الجمهور في عصر شكسبير.

وقريب من هذا ما ذكره المقرئ عن باب اللوق فيقول «وبها تجتمع أصحاب الطلق (الطقات) وأرباب الملاعب والحرف من الحواة والمشعبذين وغير ذلك فيحضر هناك من الخلائق للفرجة ما لا يحصر كثرة» وعن خط بين القصرين يقول «وكانت تعد فيه عدة حلق (حلقات) لقراءة السير والأخبار وإنشاد الأشعار والتفنن في أنواع اللعب واللهو من أرباب المساهر فيصير جمعاً لا يقدر قدره ولا يمكن حكاية وصفه» (٢٤) مما يؤكد تقاليد الفرجة الجماعية، والمشاركة في العروض، فهذا الجمهور تعودان يعيش حياة اجتماعية (جماعية) أكثر من العيش في حياة فردية (خاصة)، فالفرد كان لا يزال يعيش في جماعة، مجتمع محلي، وحدة من وحدات التنظيم الاجتماعي التقليدي (الطائفة، القرية، القبيلة).

وكان جمهور العروض المرتجلة فى المدينة هم جميع فئات المجتمع المصرى فيما عدا الممالك - وهم: التجار والمعممون وطوائف الصنائع والمهن، والفلاحون، وأهل الذمة، والاقليات الاجنبية (الشوام والمغاربة... إلخ). حيث الثقافة الشعبية والدين الشعبى والفكر الشعبى يجمع بين أفراد كل هذه الطوائف المهنية والحرفية، إنه التجانس، السمة المميزة لجمهور هذا المسرح الشعبى. وهو ملك العرض وصاحبه دائما.

خامسا: الممثل (المخرج/ المؤلف):

الممثل، هو العنصر الفنى الاخر فى العروض المرتجلة للمسرح الشعبى، هو والجمهور ولا شىء غيرهما. وحضور الممثل هنا يعنى غياب المخرج وغياب المؤلف، ذلك لأن الممثل فى المسرح الشعبى كان يومذاك مؤد ومؤلف حرفى لا يرى سببا للتخصص فى الاداء. لذلك فقد تحمل الممثل المرتجل العبء كله وجعل نفسه سيد المسرح إلى درجة لا عهد لنا بها قط فى تاريخ التمثيل قبل العرض المرتجلة.. حينما احترم حريته فى أن يخلق ويبدع إبداعا خصباً» (٢٥)

وهؤلاء الممثلون المرتجلون، والذين استمر نشاطهم حتى الربع الأول من القرن الحالى، كانوا ممن سبق لهم أن واجهوا الجماهير بالكلام، أو الغناء أو باستعراض المقدرة على التكتيك فى حفل أو اجتماع. كان بينهم المنشد والخطيب والمغنى ومقرئ القرآن، وبينهم أيضا مهرج الأفراح، ومضحك الموالد وأكثرهم من اصحاب الجرأة والمغامرة فى سبيل كسب العيش بأية وسيلة، إنهم ممثلون محترفون لا هواة. لذا كان هذا النوع من التمثيل لا يستطيع القيام به إلا رجالا ونساء تدربوا سنوات طويلة على نوع معين من الفن التمثيلى، ذلك أن الممثل هنا، فى المسرح الشعبى، كان يصنع دوره بنفسه وهو ماض فى تمثيله. وقد كان ينخرط فى المشهد عالماً بنهاية الفعل والفرض منه، لكنه لم يكن يدرى ما سوف يقوله زملاؤه فى التمثيل، لأنه هو وزملاؤه كانوا يرتجلون هذه الأقوال بما تعبه ذاكرتهم من نتف الحوار التقليدى. المحفوظ من جهة، ومن خطبه وأحاديثه هو، التى أصبح لها فعلها واثرها بطول التجربة وكثرة التكرار، ومن التحشيات والمزاحات وقطع الهزل النموذجية من جهة أخرى. (٢٦)

ويجب أن نتذكر أن الممثل المرتجل، كان إذا اتخذ دورا من الانوار، ولو بطريقة عرضية، كرس لهذا الدور حياته كلها بحيث لا يلعب إلا هذه الشخصية طوال حياته المسرحية... وقد كان لهذا

التركيز على تشخيص نور واحد بعينه أثر كبير بالطبع في مهارة الممثل على الارتجال أنه يؤدي انوار، ويشخص نماذج عامة مثلما كان الأمر في العروض الظلية الاب، الأم، البنت، العاشق.... الخ.

وإشار بعض الباحثين إلى هذه النماذج على أنها شخصيات ثابتة، ولذلك عد من عيوب العروض المرتجلة وجود الشخصيات المسطحة ذات الصفة الواحدة، أو ذات البعد الواحد، وهو خلط بين النموذج والشخصية لذا فإن ما يعد عيباً أو نقيصة في العروض المرتجلة هو سمة من سماتها العديدة.

فما كان للممثل المرتجل، ولا للعروض المرتجلة، أن تقدم شخصية تمثيلية، ذلك لأن الفرد هنا، كان لا يزال عضواً في جماعة أو حدة من وحدات التنظيم الاجتماعي التقليدي، وهو، في التحليل النهائي، شخص يعد ممثلاً نمطياً لجماعته، يستحيل فصله عنها، لقد كان الفرد يعد خير مثال للطبقة أو الأسرة أو الصنعة أو الجماعة العامة... ومن ثم كانت نظرة الفرد إلى نفسه - في المحل الأول - هي أنه عضو في طبقة مغلقة (طائفة) أو مهنة، وليس أنه فلان بن فلان... وكانت الاسماء الشخصية تستخدم للدلالة على إلتناء أصحابها إلى فئة كبيرة فلم تكن النزعة الفردية قد ظهرت بعد، وهي العامل الأول لظهور الشخصية الاجتماعية والشخصية الفنية.

ونتيجة لغياب المبنى المسرحي، كان الممثل المتجول يقدم

عروضه المرتجلة واقفاً وسط حلقة من جمهور المشاهدين، في الساحات والأسواق والميادين العامة وباحات القصور، ومنازل العظماء، فلم يكن هناك فاصل، وهمى أو حقيقى بين الممثل والجمهور. فالممثل الايصاياتى، مثلاً، «كان يقف وسط الجمهور فلو أنه وقف على حافة خشبة المسرح لاستطاع أن يمس بعض المتفرجين لانهم فى متناول يده». ^(٢٧) وقد إتعكس ذلك على فن الأداء التمثيلى، فن الممثل، إذ نجد أن هذه العلاقة بين الممثل والجمهور قد شجعت «التعبير الخطابى أكثر من تشجعه التعبير العاطفى» ^(٢٨) لقد كان الممثل المرتجل ملقياً نوره أكثر مما هو ممثل يعيش فى شخصية الدور..

وهى الطريقة التى لازمت فن الإلقاء حتى أوائل القرن الحالى، وهذه القيمة الفنية الخطابية، وافقت هوى فى نفوس الجمهور، هذا الجمهور الذى إعتاد على الكلمة المنطوقة بصفة أساسية وعامة، لأن أدب هذه الحقبة كان أدب الكلمة المنطوقة، لذا احبوا سماع الشعر المرسل والكلمات الجديدة.. لقد كانت اللغة الأدبية فى العصر الاليزابيثى موجهة إلى خليط من الجماهير التى تعودت على السماع أكثر مما تعودت على القراءة، أى مخاطبة الآن لا مخاطبة العين.

وخلاصة القول فى فن الممثل المرتجل ماذكره عنهم فيليب مونييه، إذ قال «لقد كانوا جيمعاً ممثلين صامتين وبهلوانات

وراقصين وموسيقيين وممثلين ملأه فى وقت واحد، وكانوا أيضا شعراء يتولون تأليف قطعهم بأنفسهم، وكانوا يعترضون خيالهم اعتصارا فى إبتكارها، ويرتجلونها من فورهم بمجرد مجيء لورهم.. أن الفهم وطول تمرسهم بحرفتهم وفنهم قد علمهم مجموعة بأكملها من الخدع والحيل. أن لديهم نخيرة وفيرة كبيرة من الأمثال والملح والألغاز الكلامية والاحجيات والمحفوظات والحكايات المبالغ فيها والأغنيات.. لقد كانوا ملمين بجميع أنواع المجازات والاستعارات والتشبيهات.. وبالإضافة إلى هذا كله كانت لديهم مجلدات من ألوان القذف والتشهير حفظوها عن ظهر قلب. لقد كانوا يقبضون على الفرصة من ناصيتها، ويستفيدون من أتفه الحوادث. لقد كانوا يستلهمون الزمان والمكان واللون السماء، وموضوع الساعة الهزليات التى هى ثمرة مشتركة بينهم وبين المتفرجين جميعا. وكان هذه كله يتنوع فى كل حفلة ويبدو مختلفاً فى كل امسية. ويفيض بالروح والحرارة والتبديل فى الخلق التلقائى والابتداع الصابر عن طبع وليس عن تكلف أو صنعه «^(٢٩) إنها الحيوية وهى قيمة فنية عزت فى العروض المسرحية فيما بعد.

ويبدو - أخيرا - كما قال المستشرق الفرنسى جان فوفينيو أن الخطورة كانت كامنة فى ولادة المسرح العربى على هدى نماذج غربية للمسرح، على الرغم من وجود «فكرة عربية عن المسرح تنقل

الحياة إلى المسرح بون نص مكتوب، ذلك أن هذا المسرح العربي تمثيل حر مستقل... تخاطب إدواره المشاهد مباشرة لأنها مرتجلة يمتزج فيها الكلام والتعبير بالحركات امتزاجاً تاماً^(٣٠) أى أننا يجب أن نلتفت إلى العناصر التمثيلية فى العروض المرتجلة ، لا العناصر المسرحية ولا العناصر الأدبية.

وبعد، هذه كانت أهم العناصر التمثيلية والقيم التمثيلية للعروض المرتجلة والعروض الظلية والفصول المضحكة، أى لعروض المسرح الشعبى، يتبقى هنا الحديث عن تقاليد المسرح الشعبى، تقاليد العروض المرتجلة، عروض الجماعات الجواله، والعرض التمثيلى، فى أيامنا هذه، يقصد به ما يقدمه الممثلون أمام الجمهور المتفرج، أما هنا، فإن العرض المرتجل هو ما يتشارك الجمهور والممثلون فى صنعه معاً، فى أمسية من الأمسيات، فى مكان ما وزمان ما .

١. الاستهلال:

نجد هذا الشخص، الذى يقوم بالاستفتاح أو الاستهلال فى اللعبات الظلية وكان يعرف باسم «المقدم» أى الذى يقدم التمثيلية للجمهور.. وهذا الشخص غير الحازق وهو الذى يقوم بوظيفة تركيز الإنتباه فى عرض صاحب يعلو فيه الأصوات والضجيج. لذا قد يحوى العرض الظلى على الحازق والاستهلالى «المقدم»

وفى البابات، الأدب التمثيلى، نجد ابن دانيال يستهل باباته قائلاً:

الرئيس: خيالنا هذا لاهل الرتب والفضل والبذل لاهل الألب
حوى فنون الجد والهزل فى احسن سمط واتى بالعجب
فانظره يامن فهمه ثاقب ففيه للعرفان أدنى سبب
إذا قام فيه ناطق واحد عن كل شخص ناظر واحتجب**

وهذا الاستهلال، يشبه إلى حد كبير المشهد الافتتاحى فى أعمال
وليم شكسبير، وهو مشهد له صلة بالسرد المسرحى ويتم ذلك أما
بواسطة الكورس (الجوقة) أو ممثلى المشهد الأول (وهم من يسميهم
جون برايدن ممثلوا الافتتاحية أو المدخل) ^(٢١) فى مسرحية «هنرى
الخامس» يدخل المستفتح (Prologue) أى الممثل الذى يقرأ
البرولوج أو الفاتحة، ونفس الممثل سيتولى - فيما بعد - التعقيب على
الحوار أو التمهيد لها ويعرف عندئذ بالمعقب، هو فى الأصل يدعى
كورس (جوقة) والجوقة عند شكسبير شخص واحد وليس مجموعة.

وقريب من هذا ما يفعله الرئيس فى السامرا الشعبي فبعدما يخرج
من مكانه بوقاره وملابسه البلدية وعمامته، ينكر على الراقص (أو
الراقصة) والطبالين والزمارين ويطردهم، فيفر الرجال وتعتذر
السنيرة ويضرب الخلبوص الذى يصيح: حياك ياريس، فيبدأ
الرئيس يلقى نصائح وحكما عامة أو خاصة منها:

الرئيس: الوالدين ما تنهرهما ابداً، ربوك سفير السن حيتين ما

تنفطم. باتم عليك سهارى بطول الليل أعينهم، وعين الله لا تتم.

وينهى الرئيس هذه الحكم والنصائح بحسن تخلص يهسيء لظهور التقلية، وهى الفصل الأول من فصلى السهرة، إنه الاستهلال الذى يمهّد لموضوع العرض المرتجل.

ونفس هذا نجده فى الفصل المضحك: ففى فصل: خيانة الأصحاب» يظهر الأب ويقول:

الأب: هم الصبيان والبنات اللوات، لو كان كل واحد عنده بنت يحل عينها كان يكسب، بقى أنا مخلف من الدنيا حيطى ميطى حته بنت، وجانى واد حليوه خده زى لهطة الكوك خطبها ثم سافر جهة، بقى له ستة شهور تقريبا والبنت كل ساعة تعيط. وكامل يعيط والنور الفوقانى من العمة بيعيط وعتبة بيتنا المحفوظة بتعيط، وحيطة البيت من الجهة الشرقية انشقت من كثرة العياط، وكل كلمة تقول: حبيبي يابا، لما خلتنى حجب أنا الآخر.

هنا الممثل يفتتح أو يستهل الفصل المضحك بموجز أو ملخص لما حدث قبل الآن، ليصل والمتفرج إلى متابعة ما يحدث بعد ذلك دون غموض أو لبس، أنه يعرف بالشخصيات وبالموضوع وبالموقف التمثيلى.

٢. مخاطبة الجمهور:

وهو تقليد هام من تقاليد المسرح الشعبي، ليس فقط في الاستهلال (الاستفتاح) بل هي مخاطبة تتم أثناء العرض لجذب الانتباه وتأكيد أن المخاطب هنا وهو أفراد الجماعة الحاضرة، الجمهور، هو المقصود بالوعظ أو الترفيه.

ففي بابة «طيف الخيال» يخاطب طيف الخيال الجمهور قائلاً:

طيف الخيال: ومن بعده اليكم اتيت

لاحكى لكم بعض ماقد رأيت

وقد كنت لولا الخلاعة ابيت

على أن عين الخلاعه معين

أما بابة «عجيب وغريب» فإنها خطاب مباشر للجمهور الحاضر، تخرج كل شخصية من الشخوص الظلية، تخاطب الجمهور، ثم تتصرف أو تذهب.

غريب: عبيدكم الغريب، المشوق الكئيب، الذي اذابه الحنين، وغادره البين بعد حتى لا يبين، فتقاذفت به الأقطار ودار مع الفلك النوار.

عجيب الدين: أخواني،

استعينوا من شره اللسان ، واعلموا أن أول ما يوضع في

الميزان الخلق الحسن، والنخيا دار اسف، ووجود وتلف،
وصحة وسقم، ولذة والم....

وفى العروض المرتجلة، نجد التقليد ذاته، مخاطبة الجمهور، هو ما
كان تقليدًا معروفًا لدى عروض الكوميديا الفنية (الكوميديا ديلارتي)
فى القرن السادس عشر فكان الممثل «يخاطب الجمهور» مقدماً
المعلومات الكافية عن الوقت وممهداً لما يلى من أحداث.

وفى الفصل المضحكة، نجد مراعاة هذا التقليد الفنى، فى فصل
«الجزمى»:

العجوز: على مهلك (ثم يرفع رجله ويلتفت وراءه) أية؟ ماشى زى
الطور.

الجزمى: (يكون رافع رجله ويشير عليها ويقول) أهية! لسه
ماحطتهاش على الأرض حتى أسأل الناس.

ومخاطبة الجمهور تكسر الإيهام المسرحى، ذلك لأن.. المسرح
الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه إنما هو مجرد
عرض مسرحى (تمثيلى) ولا هو يسعى إلى أن يندمج متفرجه فى
العرض المسرحى حتى ينسى نفسه، ينسى الزمان والمكان الذى
يعيش فيه. أن المسرح الشعبى لا يجد غضاضة فى أن ينتبه متفرجه
كل التتبيه، ويعى تماماً أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة
وليس الحياة ذاتها. وهو المبدأ، التقليد، الذى يمكن تسميته مسرحاً

المسرح أو Theatricalty أى كسر الإيهام وتأكيد أن العرض المسرحى يخضع لقيم وتقاليد الفن ولا يحاكي واقعاً خارجياً بل يقدم واقعا بديلاً لا واقعا حياتياً، بل واقعا وهمياً، واقع فنى». *

ونفس التقليد، نجده فى بعض أعمال شكسبير.

وفى مسرحية «بركليس» يخاطب (كاور) الجمهور:

كاور: فإن غفرتم لنا، لا يكون قد أجرمنا

باستعمال لغة واحدة فى مختلف البقاع

التي تجرى فيها مشاهدنا

.....

صبرا إذن

وتخيلوا إنكم جميعاً فى ميتلين (ص ١٩٣ - ١٩٥).

إنه هنا يناشد الجمهور الصبر، وإعمال الخيال، وفى كل الأوقات يتكلم عن التمثيل والمسرح والمشاهد، إنه يشير إلى مسرحية المسرح، أن ما يجرى الآن أمام الجمهور هو مسرح ولا شيء آخر.

٢. تقليد الوقوف:

قد يبدو، لأول وهلة، أن هذا التقليد قليل الأهمية، وإن هناك تقاليد أخرى أهم فى تقاليد العرض التمثيلى للمسرح الشعبى. ولكن محاولة تحليل وبيان عناصر هذا التقليد تطلعننا على أهميته.

إن تقليد الوقوف كان يعنى، وقوف الجمهور (حول الممثل فى حلقة) ووقوف الممثل وسط الحلقة (الجمهور). وهذا التقليد، قد ساعد فى تدعيم القيمة الفنية الهامة فى المسرح الشعبى، المشاركة. وهنا لا يقصد بالمشاركة التقمص الوجدانى Empathy ولكن يقصد بها المشاركة الوجدانية Sympathy. ويكون المتفرج يكون واقفاً تعنى المشاركة فيما يقدم من عناصر العرض التمثيلى، الغناء والرقص، ولهما أساس مشترك هو الإيقاع، وانتقال الإيقاع الحركى، والصوتى إلى المتفرج من أكبر العوامل المؤثرة فى مشاركته هذه، إنها ليست متابعة لما يجرى أى مشاركة صامتة، ولكنها مشاركة حية.

أما الجانب الآخر، الخاص بتقليد الوقوف، وقوف الممثل، فإنه يعنى ببساطة حيوية وتلقائية العرض التمثيلى، وهى قيم فنية نتجت عن هذا التقليد، فكون أن الممثل وسط حلقة الجمهور، وكون أن المستلزمات المسرحية (الاكسسوارات «Accessories») غير موجودة، وكون أن العرض التمثيلى مستمر، فإن حركة الممثل، داخل العرض التمثيلى كانت تعتمد على الصوت (صوت الممثل) والمرونة (جسد الممثل) كانت هناك أصوات الإشارة والنداء والحوار (فى مستوياته الصوتية المختلفة) وكانت هناك أيضاً البهلوانية والمبارزات والاكروبات، والحركة فوق خشبة المسرح (وسط حلقة الجمهور)، أى لا مكان ولا موضع لجلوس الممثل.

أ. في العرض المرتجل «مأساة الفلاح عوض»:

نجد أن التمثيل يتم دفعة واحدة، مستمرا مرنا، حيويا متدفقا، تلقائيا لا مكان لجلوس الممثل، في البداية الناظر وشيخ البلد والفلاحون والكاتب والفلاح (عوض) وقوف يتابعون سؤال الناظر ورد شيخ البلد وقرار الضرب. وبعد ذلك وهو واقف في السجن يسأل زوجته العمل على خلاصه، وتأخذ هي - فيما بعد - بالذهاب والعودة (التردد) ما بين بيت شيخ البلد والكاتب والناظر، ولا مكان لجلوس الممثل.

ب. في مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه»:

ومدة عرضها، كما يذكر المؤلف، ساعة وربع، وشخصياتها: الحمامي (وهو صاحب الحمام) وزوجته وصبي الحمام وعمدة (عويس) وتابعة. وطوال العرض والذي يقدم في باحة الحمام الشعبي، وهي مكان مفتوح، يجرى التمثيل مستمرا، مرنا، حيويا، متدفقا، تلقائيا، لا يجلس الممثلون ولو لمرة واحدة.

وفي المسرح إلا ليزابيثي، نجد مسرحية «هاملت» التي تحوى (٧٠) مشهداً، نرى فيها الممثلون وهم يدخلون ويخرجون. لا مكان هناك لتوقف لالتقاط الأنفاس، التراخي في الأداء التمثيلي الحي، التقائى، المتدفق. أما مسرحية «يهودى مالطة» وهي تشتمل على (٧٥) مشهداً، نرى نفس التقليد، فالارشادات المسرحية المكتوبة

تشمل دخول وخروج الممثلين، وما أن يدخل الممثل إلى المكان حتى يخاطب نفسه (فى مونولوج) أو يتحاور مع آخر (ديالوج) وبمجرد إنتهاء الكلام يخرج الممثل ليتم تغيير المكان ولا فترات بين المشاهد أو الفصول.

وفى القرن السابع عشر، فى فرنسا، وعن ممثلى مسرحيات موليير يمكن القول «إنهم نادراً ما يجلسون، وهم لا يجلسون إلا عندما يكون الجلوس ضرورة وحركة مسرحية لابد منها» (٣٢) وإن كان هذا التقليد هو السمة الغالبة فى مسرحيات موليير، فيجب إلا ننسى أنه وهو الممثل المتجول، قد أخذ هذا التقليد عن العروض المرتجلة، العروض الجواله، مما اكسب مسرحه التفق والحيوية.

٤- المعاصرة:

أهم تقاليد المسرح الشعبى تناول القضايا المعاصرة، ومن ثم غلبت عليه تناول القضايا العامة وطبع بطابع النقد الاجتماعى. فالعروض (العبات) الظلية بعدما قرر المخايل إلا يزاحم الراوى أو المنشد اقاصيصه خلق لنفسه موضوعاته من البيئة المعيشة القائمة، لذلك طبعت البابات والعبات الظلية بطابع النقد الاجتماعى الذى تطلبه الجماهير، شيئاً من ابداء الراى فى مقدمى الحرف، وجبة الضرائب، والجنود الاتراك الشراكسة والمماليك والجوارى

واصحاب الحرف المبتذلة، حتى أن البعض يذهب إلى أنه يمكن النظر إلى البابات الظلية، الأدب التمثيلي، باعتبارها «مصدراً هاماً من مصادر الدراسة الاجتماعية التاريخية في العصور الوسطى»^(٣) ذلك أنها تناولت بالنقد القضايا العامة، السياسية والاجتماعية واتسمت بالمعاصرة.

أ. لعبة «الشيخ طالح وجاريتة المر المكنون»

وموضوعها مباشر وصريح، دون لف أو دوران أو رمز أو إسقاطات سياسية، ويتناول قضية معاصرة وهي: السخرية بجماعة العلماء الذين كانوا يكونون طبقة (فئة) خاصة في المجتمع المصري وعرفوا «باصحاب العمامة»، تميزا لهم عن الطبقات (الفئات) الاجتماعية الأخرى، وكان يحترمها الشعب المصري ويتخذ منها ملجأ وحامياً أمام طغيان المماليك وظلمهم، ومع أن الموضوع محلي وقتي (معاصر)، إلا أنه تمت معالجته فتياً بمقدرة كبيرة، مما جعله موضوعاً عاماً، عالمياً، موضوعاً إنسانياً. يتناول الوصوليين الذين لا يعرفون من الحياة سوى تحقيق مأربهم عن أي طريق كان غير عابئين بالمثل الخلقية أو الكرامة الإنسانية فالموضوع على هذا النحو موضوع اجتماعي خطير يوجد في كل زمان وفي كل مكان. كان من الممكن معالجة في بيئة أخرى، التجار، الحرفيين، ولكن القيمة النقدية له أنه تمت حواشة في هذه البيئة الدينية العلمية

المحافظة، بيئة العلماء ومجتمعهم.

ب. لعبة «التمساح»:

وهي لعبة حازت الشهرة على مدى إجيال طويلة، وذلك لما فيها من نقد اجتماعي، أن صورة الفلاح الذي لفظته الفلاحة (الزراعة) تختلف عما الفته طبقات المدينة المستعالية الحاكمة... إنه رجل مضيع ولكنه يثير الاشفاق، وقد يكون التمساح رمزاً، وقد تكون صعوبة إنقاذه رمزاً أيضاً. كما أن الاعتصام بالبخور والسحر يشير إلى أن الحل كان فوق إرادة الناس العاديين.

وإذا علمنا أن هذه اللعبة الظلية من نتاج القرن السابع عشر الميلادي. وإنها تناولها (الفلاح) الذي لفظته الفلاحة، فإنها تتناول الحديث عن الريف المصري وأحوال الريف، والفلاح في هذا الزمان، القرن السابع عشر، لتذكرنا على الفور قصيدة أبو شادوف، وشرح الشيخ الشربيني لها في كتابه «هن القحوف» في شرح قصيدة أبي شادوف، وهو من نتاج نفس العصر. ولا دركنا حالة الفلاح المصري، ولعلمنا القيمة النقدية، لهذه اللعبة الظلية، في نقد الواقع الاجتماعي المعاصر.

نفس هذه التقليد، المعاصرة، بما يتيح من قيمة نقدية الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الفني، نجده في العروض المرتجلة:

أ. في العرض المرتجل ، مأساة الفلاح عوض:

نجد موضوع فساد الإدارة هو الموضوع الأساسي والوحيد في العرض، إنه لم يشير إلى أن هذا الفساد هو فساد أشخاص، هم قلة، ولكن القاعدة سليمة لا غبار عليها. لا، العرض يقول أن رموز الإدارة، شيخ البلد، الكاتب؛ الناظر، فاسدون، عديموا الذمة، مرتشون، عديموا الأخلاق، وهم هنا بصفتهم الرسمية، ممثلي الإدارة، لا بصفتهم الفردية أو الشخصية، مما قد يفتح مجالاً للقول بأنها حادثة فردية وقعت في قرية ما وعن طريق أشخاص بعينهم. العرض لا يذكر أسماء الشخصوس، بل هو يعرضهم بصفتهم نماذج للمهن والحرف والمناصب التي يمثلونها.

وحن نعلم أن العرض قسم أمام الباشا: محمد علي، حيث حل نظام الاحتكار محل نظام الالتزام، أي بتعبير أدق انتقل الفلاح «من الاستغلال غير المنظم في ظل النظام القديم، إلى الاستغلال المنظم في ظل نظام محمد علي»^(٣٤) فأى نقد في الكتابات الأدبية المعاصرة، تجراً وتناول ونقد التجربة، تجربة الالتزام، مثلما نقدها هذا العرض.

ب. عروض جماعة «أولاد رابية»:

كما يذكر النديم فإن عروضهم كانت تعرض لـ (أحوال الحكام وأخذهم الناس للسخرة في الحبال والحديد وقتل الرجل على عشرين

فضة وشتق اخر بغضب المدير أو المأمور، ونهب المزارع والماشية، وإصدار الأحكام بحسب ما يتصور لحاكم الخط فضلا عن المأمور (وفضلا عن المدير) فأتى من الكتابات المعاصرة لهذه الفترة ثمانينيات وتسعينات القرن التاسع عشر، تحدثت عن السخرة والظلم الاجتماعى.

على العكس من ذلك كان هناك نوع من التواطؤ، أو «مؤامرة من الصمت فمن جهة المصريين فلم يكن احد ليجرؤ على الشكوى من سوء إدارة إسماعيل أو من الارزاء التى الحققتها هذه الإدارة السيئة بالشعب المصرى، ومن جهة الاوربيين فلم يكن ليعنيهم هذا الأمر» نفس هذه الملاحظة نجدها فى رسائل تحكى عن فترة السبعينيات «أن مصر مزرعة واحدة متسعة الارعاء يتحكم فيها رجل واحد، يستعبد الرجال الذين يعملون من أجله لئلا أن يطعمهم... ولا يستطيع القيام بثورة إلا (أهالى) القاهرة، ولكن كل شىء فى القاهرة ميسر على حساب أهل الريف»^(٢٥) إنها مؤامرة الصمت أو التواطؤ فلا أحد من كبار الكتاب المعاصرين يشكو من السخرة، ولكن جماعة أولاد رابية جعلت السخرة موضوع عروضها المرتجلة.

ومن الأعمال المسرحية التى تنسب إلى المسرح الشعبى (كما سنرى تعريفه فيما بعد) المسرحيتين التاليتين:

أ. مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه»:

ورغم بساطة الموضوع، وربما سذاجته، نجد أن المؤلف قد عالج فيها «موضوعين شرعيين، كان المجتمع يئن منها وقتذاك ويتخذها وسيلة للتهكم والسخرية وهما الحمل المستكن وعدم إطلاق الغائب»^(٣٦). وهى قضية اجتماعية فى المقام الأول ومعاصرة للفترة التى قدمت فيها، إضافة إلى الإشارة إلى حالة الكساد خلال سنوات الحرب العالمية الأولى، التى اجتاحت فئات كثيرة من المجتمع المصرى، والتى دفعت الحماوى إلى التفكير فى إغلاق الحمام، وإتخاذ مهنة أخرى لها رواج فى السوق.. وإختيار حرفة (مهنة) شاهد زور فى المحكمة الشرعية، مما وفر المعاصرة والإتجاه الانتقادى فى هذه المسرحية.

ب. مسرحية «الانتخابات»:

وهى مسرحية تصور ظروف مصر السياسية والاجتماعية بعد صدور قانون الانتخاب فى إبريل ١٩٢٢، وهى تتعرض لمسألة الانتخابات وبيع المرشحين لاصواتهم وجرمان الجماعات الشعبية (الجماعات المحلية) من الترشيح للإنتخاب مما يؤدى إلى عدم مشاركتهم فى الحياة النيابية، المظهر الديمقراطية للحياة السياسية فى مصر الملكية، مصر ما بعد دستور سنة ١٩٢٣.

فى المسرحية، وهى من تأليف أمين صدقى، نجد التنافس بين

مؤيدي حزب «المقاييسين» برأسه رجب بك وحزب «المتليسين» برأسه شوال بك، ونجد عينة من المنتخبين، الأهالي، ومطالبهم من الحكومة، الاقنندى، العيبى الذى لا يستطيع الكلام، الفلاح.

الفلاح: إن من حيث ليس أن فيه هنا دلوقت فى الخط ده حزينين أثنتين بينا طحو بعض، اللى هم حزب المقاييسين والحزب دكه اللى هو حزب المتليسين. قولوا معايا حزيننا الله ونعم الوكيل. جعلص: (وهو يتكلم باسم طائفة العريجية) القاية.. كل دا ياخوانى والعريجى متتيل على عينه وساكط والخيل برضها غالية نار، العليق أغلى وأغلى. طقم الخيل بالشىء الفلانى يعنى بالله عليكم شوفوا بلدنا. كل يوم ناكل بكام أنا وأم أحمد والبهائم. أبو قراعة: (الفقية) لنا فى هذا البرلمان مطالب ثلاث... أولاً مراقبة السيدات فى لبسهن الموضه... وثانياً مراقبة الروايات الهزلية لتكون مهذبة من جميع الوجوه، وتطهير المسارح من رقص البطن وآه وآه... ثالثاً تغيير اسم شارع عماد الدين باسم مناسب جديد.

ومع ما يبسو من السخرية والتهكم فى هذه المطالب، إلا أنها تعبر ويصوره كاريكاتورية عن جماعات وفئات اجتماعية، وعن الموقف المتباين للحكومة من بعض الفئات، وعن الخوف من الحزبية، كما قال الفلاح: «فحزينا الله ونعم الوكيل».

وعلى الرغم من سيرة رجب بك وإهتماماته النسائية الفاضحة فى فترة الإنتخابات فإنه يفوز، يكون تعليقه عما حدث، وهو تعليق المؤلف:

رجب: أن الأمة اللى يمكنها تميز فضائل رجالها لابد من كونها يوم تبلغ أوج المجد والسعادة!!

ج - الفصل المضحك «القيط»:

وبعد حوادث طويلة عريضة، يتزوج شاب - نون أن يدري - من اخته، ثم تفاجئه أسرته وخادمها (كامل) بهذا السر الخطير.
كامل: (للشاب) اختك مراتك، وأمك حماك.
الشاب: أه، أجوز اختي؟! لازم أموت نفسى (يضرب نفسه بسكين ويموت)

الأم: البنت تجوز أخوها؟ ! يادهوتى (تقتل نفسها بالسكينة)
الأقندى: (الأب) بقى بعد تعبى فيه وجعلنه ابنى يموت؟ (يقتل نفسه بالسكين)

البنت: بقى أمى تموت وأنا أجوز أخويا، وكل العيلة تموت لاجلى ، لازم أموت نفسى (تضرب نفسها وتموت).

كامل: (يمسك السكين) بقى معلمى مات، والولد مات، والبنت وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم احصلهم على التربة أخدمهم هناك.
(يهم بضرب نفسه بالسكين.. يتحرك ويتردد عدة مرات)
لكم أنا ممتشى إلا بالصرمة.

وهذا النقد لم يقتصر على الحياة الاجتماعية والسياسية المعاصرة بل امتد إلى الحياة الفنية والمسرحية المعاصرة. وهنا، فى هذا الفصل، يسخر المسرح الشعبى من المسرح الأدبى وأهم نماجه مسرحية «أوليب الملك» وهى المسرحية التى قدمها جورج أبيض فى مارس ١٩١٢، وهذا ما تؤكد به الباحثة السوفيتية تمار الكساندروفنا إذ تقول: «وعندما بدأت المسارح المحترفة فى البلاد العربية فى النشأ، كان المحيطون يضحكون على ممثلها ويسخرون منهم» (٣٧) ولعل السبب فى هذه السخرية الموضوعات التى كانت تعالجها مسرحيات المسرح الألبى، فأين هذه القضية، قضية زواج المحارم فى أوليب، من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى كانت تعرض لها العروض المرتجلة، ولعل السبب أيضاً، الممثل، الذى كان عليه أن يتلوا نصاً ويتبع ملقناً، الممثل الذى تنازل عن حرية وسلمها إلى المؤلف أو المخرج.

وفى أوروبا، فى القرن الخامس عشر، شاعت ثلاثة أنواع من التمثيلات الفكاهية وهى: -

١ - العبارة Morality وهى تمثيلية من النوع التهذيبي على أسلوب المجاز وأشخاصها ترمز إلى الصفات الخلقية وتحمل أسماءها مثل: بخل، شره، كذب...

٢ - الحماسة Sotie وهى تمثيلية عن الحوادث الجارية على نحو

الحملات الصحفية الهوجاء اللاذعة، وهي تتناول الشخصيات الكبيرة المعاصرة وتعرضها في بعض الهزء، وتجعلهم مبعث الضحك في هيئة أشخاصهم وفي شخص تصرفاتهم، وهي بمثابة الصحافة في وقت لم تكن فيه الصحافة معروفة.

٣ - المهزلة Farce وهي تمثيلية صغيرة هزلية مستمدة من الحياة اليومية وتنتزع في طريقها إلى الواقعية.*
من هنا يمكن القول ان العروض المرتجلة، عروض المسرح الشعبي، هي أقرب إلى النوع المعروف باسم **الحماقة** لتناولها الحوادث والشخصيات المعاصرة.

٥. الشمولية:

كانت عروض المسرح الشعبي، عروضاً شمولية، أقرب إلى مفهوم المسرح الشامل المعاصر، شملت الموسيقى والغناء والرقص والالعب البهلوانية والاكروبيات، والقطع الحوارية والمناجيات (المونولوج) والقافية.... الخ. وهي فنون تخاطب الأذن، بل أنها كثيراً ما كانت تخاطب الحس كذلك،

ففي عروض خيال الظل والبايات الظلية، كان ابن دانيال يضع أغاني مسرحياته وألحانها ويفرض على المحرك للشخوص طريقة العرض وكيفية الأداء، وفي العروض المرتجلة، نجد جماعة المحبطين تتكون أساساً من أشخاص في هيئة موسيقيين وراقصين وبعد قليل

من الطبل والزمر والرقص... ، أى أن نفس الممثلين كانوا يؤدون القطع الموسيقية والألحان الغنائية والرقصات.. إنه المسرح الشامل، وهو ما نجده فى مسرح السامر، إذ تبدأ عروض المسامر، بفاصل موسيقى راقصة بالطبل على الدريكة، مع المزمار، ورقص الغايش الرجل، أو رقص السنيورة حينما حلت محله، وكانت عروض جماعة أولاد رابية أقرب إلى العروض الشاملة المنكورة.

وهذا التقليد التمثيلي/ الفنى، الشمولية، قد أثار صفة هامة وسمت العروض الشعبية وهى الحسية، أنها عروض لم تعتمد على مخاطبة العين أحياناً باشتغالها على الحركة الغالبة، ولا مخاطبة الأذن فقط بإعتمادها على الخطابية واللفظية، بل إعتمدت على الصوت والحركة معاً، مما نتج عنه هذه الحسية التى وسمت بها. وهى حسية لازمة للمسرح الخشن، سمة من سماته، وليست عيباً.

وبعد هذا العرض التحليلى لعناصر وقيم وتقاليد المسرح الشعبى، ومع تغير/ تحول الكثير من هذه العناصر الفنية، وإختفاء بعض القيم الفنية وتبدل الكثير من التقاليد الفنية، ما هى السمة التى تطبع المسرح الشعبى، أو بالأحرى تطبع العمل المسرحى حتى يستحق أن نطلق عليه عرض شعبى، مسرح شعبى. يرى الباحث أن سمة الشعبية تعنى: -

- ١ - مسرح يتناول قضايا أو أشخاص أو حوادث معاصرة.
- ٢ - مسرح يتناول قضايا عامة (ولا مجال فيه للقضايا الخاصة/ الشخصية).
- ٣ - مسرح شخصياته نماذج لأنماط أو فئات إجتماعية أكثر منها شخصيات فردية.
- ٤ - مسرح لا يعتمد على التراث الشعبي ولا يعتمد على الواقع الأجنبي (المترجم والممصر والمغرب) مسرح الحياة اليومية، حياة كل يوم.
- ٥ - مسرح له وظيفة اجتماعية، وهي تشمل:
 - أ - المسرح أداة لنقد المجتمع والحياة المعاصرة.
 - ب - المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة.
 - ج - المسرح أداة تعليم وتنشئة.
- ٦ - مسرح هزلي، لا علاقة له بالتراث، الموروث الشعبي، بل هو أقرب إلى الأدب العامي، وهو أيا كانت ظروف قيامه وملابس تطوره مسرح دنيوي.... مسرح هزلي هو بطبيعته شعبياً.
- ٧ - مسرح لا يحوى من العناصر الفنية إلا عنصرى الممثل والجمهور.

ولما كان علم اجتماع المعرفة هو تحليل طبيعة العلاقة الموجودة

بين أنماط الإنتاج الفكرى ومعطيات البنية الاجتماعية وتحديد وظائف هذا الإنتاج، يجب علينا دراسة علاقة الإنتاج الفكرى (العروض المرتجلة/ المسرح الشعبى) بالنظام الاجتماعى كما يتبدى فى مجالاته الاقتصادية - الاجتماعية والسياسية والحقوقية والفكرية الثقافية.

وفى تحليل هذه العلاقة سوف نجد المبادئ التالية:

١. الجماعة:

هنا نحن نتعامل مع مجتمع أبوى، مجتمع يتكون من بدئات أو عائلات كبيرة لا وجود لأسر صغيرة أو لفرد فيه، لذا فإننا نعلم بوجود جماعة جعفر المخابيل، جماعة المحبطين، وجماعة أولادراية، فالإنتاج الفنى هنا إنتاج جماعى قريب الشبه بالاقتصاد المعيشى (العائلى) وهذا يشمل:

أ - العروض عمل جماعى إنتاجا وإخراجا وتنوفا (ليس لها طابع شخصى).

ب - العروض تشتمل على وظيفة اجتماعية وهى تدعيم تماسك الجماعة لا الترفيه عنها.

ج - العروض تنتصر دائما لقيم الجماعة، ولا وجود بعد لقيم الفرد، لقد كانت القيم ذات طابع جمعى، ومعنى هذا أن قيم الشخص

؛

لم تكن منفصلة عن قيم الجماعي.

د - موضوعات العروض تشمل قضايا عامة/ اجتماعية -

سياسية/ وليس قضايا خاصة (فردية) الفساد الاجتماعي، العدل الاجتماعي، النفاق الاجتماعي.....

٢. المشاعية:

هنا في مجتمع لم يعرف صورة الملكية، وخاصة ملكية الأراضي الزراعية وكانت علاقته بالأرض تعنى ملكية الإنتفاع لا ملكية الرقبة، كانت المشاعية في عناصر الإنتاج المادى وعناصر الإنتاج الفكرى. لذلك «اعتبر فنانون الارتجال موضوعات فصولهم ملكا مشاعاً، حلالاً لكل منهم» (٢٨).

٣. الأنابة:

وقد تعرفنا على هذا المبدأ عند دراسة العرف والقانون والتشريع في مصر الحديثة، ويمكن القول أن العروض الظلية، في بدايتها، كانت تتبع هذا المبدأ الأنابة إذ أن الممثل الإنسان مرحلة ثانية للمحاكاة، أما اللعبة فهي المرحلة الثالثة، وهذا ما جعل من العروض الظلية عرض تمثيلي غير مباشر. أى التمثيل بالأنابة، وفيما بعد ظهر التمثيل المباشر، قبيل العروض المرتجلة، إذ أن المسرح الظلي كان

يخاطب في بعض مواضع من عروضه: أو في بعض المراحل الزمنية التي تعاقبت على هذا العروض.. جماهير النظارة، أى أن العرض الظلى اتخذ شيئاً من سمات المسرح البشرى، أى التمثيل المباشر.

٤. العرف:

شكل العرف في الجماعات المحلية القانون الحاكم، القانون الأخلاقي والاجتماعي. وهو مجموعة القيم والتقاليد الشفاهية غير المكتوبة، وهو ما يمثل القانون الشعبي، ومن ثم انتقل هذا العرف إلى المجال الفني، فكان هناك العرف التمثيلي، وهو نوع من الإيجاز الفني، الشفرة التمثيلية، الجميع يتفقون عليها شفاهاً ويرتضون بها، مثل لجوء الممثل المتجول، نظراً لضيق الوقت وكثرة الشخصيات التي يعرضها، إلى الاختصار على تغيير اغطية الرأس، وذلك أثناء عرضهم للحرف المختلفة أو لتباين الأعمار أو لتقديمهم الأنماط المختلفة من الجنسيات، أى الاحتكام هنا إلى العرف السائد بين الممثل وجمهوره.. مما يساعد على إعمال الخيال، خيال الجمهور في تصور المشاهد غير المجسمة، وخيال الممثل في الإحياء بوجود واستعمال الأشياء.

٥. التجانس الفكرى:

وهو هنا وحدة الفكر، وهو فكر دينى (بل يمكن القول أنه دين شعبى) غلف جميع أنشطة وجوه الحياة فى المجتمع المصرى فى ذلك الحين. وقد ظهر ذلك فى العروض المرتجلة فيما يلى: -
المتقدمة، موضوع البابة، الخاتمة:

وهى أقسام تماثل أقسام الخطبة الدينية، الخطبة المنبرية، وهى الخطب التى كانت تقال فى صلاة العيدين وصلاة الجمعة من كل أسبوع، وملامح هذه الخطبة: سيطرة الصوت الواحد والخطاب المباشر للحاضرين، والتضمين أو الاستشهاد بالشعر العربى والأحاديث النبوية وآيات القرآن، وهى تعتمد على ثقافة الخطيب أو ثقافة واضع البابات.

٦. التعددية الثقافية:

لما كان المجتمع التقليدى يضم داخل تنظيمه وحدات اجتماعية متباينة (مجتمع القرية، طوائف المدينة، مجتمع القبيلة) كان لكل منها ثقافته المحددة، ثقافته المحلية، لذا وجدنا فى العروض المرتجلة للجماعات الجواله إختلافا بين ما يقدم فى الريف (السامر الشعبى) وما يقدم فى المدينة (الجماعات الجواله)، بل ان السامر الشعبى يختلف فى الوجه القبلى (صعيد مصر) عنه فى الوجه

البحرى، وهذا دليل على التعددية الثقافية، أى وجود الثقافات المحلية.

٧- الاكتفاء الذاتى:

ويعنى هنا سميتين هما:

- أ - أن العروض المرتجلة هى عروض محلية فى الأساس، وهذا لا يتنافى مع كون قضايا هذه العروض قضايا عامة أو انسانية، لا تنتظر الجماعة المحلية، ومن ثم الجماعة المرتجلة إلى أبعد من الواقع المعاش، والحياة اليومية، والمشاكل الروتينية، فهى مصدر أعمالها.
- ب - إن العروض المرتجلة هى عروض مجانية، ونفس السمة نجدها فى المسرح الافريقى التقليدى. فهو مسرح مجاني للعاملين فيه والمتفرجين عليه. أى ليست هناك تذاكر تباع ولا رسوم تدفع. أنها عروض تقدم للجماعة المحلية، حيث الاقتصاد البسيط، الاقتصاد المعيشى الذى يقوم على فكرة التبادل السلعى البسيط، أى المقايضة حيث لا نقود هنا يتم بها شراء السلع.

٨- الشفاهية:

وهى طبيعة العروض المرتجلة، وطبيعة ثقافة هذه الفترة، فهى ثقافة يتم نقلها شفاهة من جيل إلى جيل، وهذا يعنى فى النهاية

الإهتمام بالتأثيرات الصوتية، الصوت ، حيث أنها ثقافة تخاطب الأذن أساسا، لذا كان في العروض الظلية الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالألفاظ، من خلال السجع والجناس والطباق والتورية واختيار الألفاظ ذات الجرس، وهى سمة، ليست عيباً ولا مزية، للعروض المرتجلة.

ولما كانت عناصر المسرح فى رأينا، هى الممثل والجمهور، فقط لاغير، وهى ما اطلقنا عليه اسم العناصر التمثيلية، كافية لقيام فن تمثيلى (فن مسرحى) فإن صفة المسرح تطلق ولا شك؛ على العروض الظلية والعروض المرتجلة، لأنها تكون معا المسرح الشعبى، المسرح بمفهوم العصور الوسطى، حتى فى أوربا، ولعل هذا ما قصده جيراردى نرفال فى تعليقه على عرض المحبطين، مأساة الفلاح عوض، حيث قال: «نرى من ذلك أن الملهاة تهدف من وجهة نظر الشعب على توجيه الإشارات الى الكبراء والحصول على التحسينات والاصلاحات، ولقد كان هذا فى أغلب الأحوال هو معنى الفن التمثيلى، وهدفه فى العصور الوسطى، ومازال المصريون فى العصور الوسطى» (٣٩) فهو هنا لم يستهجن العرض، متلما فعل المستشرق الانجليزى لين، أنه فهم معنى الفن وحدود العرض المقدم. لذلك فمن الظلم البين، ومن الخطأ كذلك، محاولتنا قياس العرض بمفاهيم ترجع إلى ثقافة أخرى، بل إلى عصر آخر هو

مفهوم المسرح كما استقر في أوروبا في القرن التاسع عشر.
ويعد هل هذا المسرح الشعبي هو ما تطور فيما بعد إلى المسرح
الخيالي والمسرح الأدبي، أي أنه الصورة البدائية (الأولية) أي
البذرة التي تطورت من الشكل البسيط إلى الشكل المعقد كما في
المسرحين الآخرين؟

الرأي أنه أحد تيارات المسرح المصري الحديث، وشكل بذلك،
مع المسرح الخيالي والمسرح الأدبي، تيارات المسرح الحديث في
مصر.

الهوامش

- ١ - أولورث، إوارث: «دراما الشرق الأوسط السوفيتية» محاضرة جامعة كولومبيا، خريف ١٩٧٤ (عن د. نادية رؤوف فرج: «يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث» (١٩٧٥) دار المعارف القاهرة ١٩٧٦ ص ٦٠.
* قد يكون المقصود من كلمة «باب» النص المكتوب، كلمة لعبة العرض.
- ٢ - إبراهيم حمادة: «خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال» ص ١٢٣ - ١٢٤.
- ٣ - ابن إياس: «بدائع الزهور في وقائع الدهور» (١٩٦٣) ج ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (٢ ط) ١٩٨٤ ص ٤٠٠ - ٤٠١.
- ٤ - في لسان العرب: مادة (حبط) المحنطى - الممتلىء غصباً. ج ٢ ص ٧٥٧ أى إن (المحبطون) هم المعتلون غصباً (الفاضبون) المتمربون.. القائلون.
- ٥ - لين، أ.و: المصريون المحنطون شمائلهم وعاداتهم» (١٩٣٥) ط ٢ ١٩٧٥ ص ٣٣٥.
- ٥ - كلوت بك، أ. ب «لمحة عامة إلى مصر» ج ٢، ص ٩٦.
- ٦ - أمين، الخولى.. «مقابلة واستفتاء». مجلة المجلة العدد (١١١) مارس ١٩٦٦ ص ١٧.
- ٧ - نيكول، الأرييس: «المسرحية العالمية» ج ١ .. ص ٢٨٩.
- ٨ - يوسف إدريس: «نحو مسرح مصرى (٢)» مجلة الكاتب، العدد (٢٥) فبراير ١٩٦٤ ص ١١٨.
- ٩ - سمير عوض: «الكوميديا المرتجلة وأشهر الارتجاليين» مجلة الفنون العدد (١٨) يناير / فبراير ١٩٨٤ ص ٨٢.
- ١٠ - د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة...» ص ٤٠.
- ١١ - زكى طليمات: «فن الممثل العربى: دراسات وتأملات فى ماضيه وحاضره» الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١ ص ٦٧.
- ١٢ - د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة» ص ٦٣.

- ١٣ - د. عبد الحميد يونس: «خيال الظل»، ص ٨٥.
- ١٤ - د. فاطمة موسى: «وليم شكسبير شاعر المسرح» دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩ من ٢١، ٢٤.
- ١٥ - بروك، بيتر: «المساحة الفارغة» دار الهلال، القاهرة ١٩٨٦ من ١٣٥.
- ١٦ - سامية أسعد: «مفهوم المكان في المسرح المعاصر» مجلة عالم الفكر - المجلد الخامس عشر - العدد الرابع - مارس ١٩٨٥ ص ٩٤.
- ١٧ - د. سامية أسعد: «سيميوولوجيا المسرح» مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث ، إبريل من ٧٥
- ١٨ - د. علي الراعي: «الكوميديا المرتجلة» ص ٣٥.
- ١٩ - السيد محمد علي: «المسرح الشعبي الارتجالي» مجلة المسرح: العدد (٩): مارس ١٩٨٢ ص ٩٠.
- ٢٠ - تشيني، شلون: «المسرح» (١٩٢٩) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٢ من ٣٢٩
- ٢١ - نيكول، الاريس: «المسرحية العالمية» ج ١ ص ٢٨٢.
- ٢٢ - بروك، بيتر: مرجع سبق ذكره ص ١٠٥، ١٠٦.
- ٢٣ - المرجع السابق ص ١٠٧ - ١٠٨، ص ١١٣.
- ٢٤ - د. إبراهيم حمادة: «الجمهور في عصر شكسبير» مجلة الفنون، العدد الرابع، يناير ١٩٨٠ ص ١٠٣.
- ٢٥ - د. محمد كامل حسين: «من الألب المسرحي في العصور القديمة والوسطى» دار الثقافة، بيروت ١٩٦٠ من ١٩٦.
- ٢٦ - تشيني، شلون: مرجع سبق ذكره ص ٣٥٤، ٣٢٧
- ٢٧ - انظر: ميليت، فرد ب ، بنتلي ، جيرالدليوس: «فن المسرحية» (١٩٣٥) دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦ من ١٠٩.
- ٢٨ - ديوكس، أشلي: «الدراما» عالم الكتب، القاهرة (دت) ص ٨٩.

- ٢٩ - تشينى، شلون: مرجع سبق ذكره ص ٣٣٩ - ٣٤٠.
- ٣٠ - نوفيني، جان: بحث لمؤتمر المائدة المستديرة - بيروت ١٩٦٧ (من د. على الراعى «المسرح فى الوطن العربى» ص ٤٨ - ٤٩).
- ٣١ - لمزيد من التفاصيل انظر محمد محمد عنانى: «المشهد الأفتتاحى عند شكسبير» مجلة المسرح العدد (٢) مارس ١٩٦٤ ص ٦١ - ٦٣
- * لمزيد من التفاصيل انظر د. نهاد صليحة: مقيمة «كوميديتان من عصر شكسبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٨ ص ٧٢.
- ٣٢ - نيوكس، اشلى «الدراما» ص ٥٥
- ٣٣ - د. محمد كامل حسين: مرجع سبق ذكره: ص ٢١٤.
- ٣٤ - د. على بركات: مرجع سبق ذكره ص ١٥٢.
- ٣٥ - مارلو، جون، مرجع سبق ذكره ص ١٥٧
- ٣٦ - إبراهيم لورينجى: مرجع سبق ذكره ص ٢٩٨.
- ٣٧ - تمار الكسنروفنا: «ألف عام وعام على المسرح العربى» دار الفارابى . بيروت ١٩٨١ ص ٧٩.
- * عبد الرحمن صدقي: «المسرح فى العصور الوسطى» دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٩ ص ١٥٠ - ١٥٦.
- ٣٨ - د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة» ص ٨٠.
- ٣٩ - جيراد دى نرقال: «رحلة إلى الشرق» ج ٢ ص ١٥٩.

المسرح الخيالى

المقصود بالمسرح الخيالى هنا، العروض المسرحية المنتظمة والجماعية، المقدمة أمام جمهور واسع، والتي بدأت مع البداية التاريخية للمسرح المصرى الحديث مع نشاط جوق سليم النقاش عام ١٨٧٦، وهو الجوق الذى تفرعت عنه معظم الاجواق المسرحية بعد ذلك، جوق يوسف الخياط، جوق سليمان القرداحى... الخ.

أما التسمية «الخيالى» فهناك من الشواهد التاريخية والفنية ما يدفع الباحث إلى تسمية هذا المسرح باسم «المسرح الخيالى»: -
١ - أقدم إشارة إلى ترجمة لفظة Theatre ترجع إلى محاولة الطهطاوى فى كتابه «تخليص الابريز» إذ يقول «ولا اعرف اسما عربياً يليق بمسمى السبكتاكل أو التياتر، غير أن لفظ سبكتاكل معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك، ولفظ تياتر معناه الأصلي كذلك، ثم ما سمي به العرب ومحلّه... ولا ما نعلم أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالى، وتوسيع فى معنى هذه الكلمة»^(١) وهذا شاهد تاريخي له قيمته.

٢ - فى مقدمة المجلد الثالث من «مؤلفات محمد تيمور» يقرر

صاحب المقدمة عن مسرحية عبد الستار أفندي «رواية غريبة على من طال ترديده على المسرح المصرى منذ نشأته.. (فهى) رواية انتزع مؤلفها أشخاصها من الحياة، من المجتمع الذى تعيش فيه، ثم تركهم يؤلفون حوادث الرواية، لهذا اخرجت وهى فى نظر البعض - الذى الف النوع القديم - النوع الخيالى، رواية لا غاية لها. رواية بلا موضوع» (٧).

٣ - شاهد تاريخى آخر، ورد على لسان الكتاب، فيما بعد الثورة القومية، شاهد من مقالة (نفسية الكاتب المصرى) للأستاذ عيسى عبيد حيث يقول «ناديت بوجوب استبدال ابننا الوجدانى الخيالى باندب جديد مبنى على الحقائق المجردة المستخرجة من حياتنا اليومية» (٨).

أى أن صفة الخيالى هى التسمية التى اطلقت فى كتابات المعاصرين، لهذه الفترة، عن النشاط المسرحى الذى شاهده مصر منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى عشرينيات القرن الحالى. لذا صحت التسمية التى أطلقها الباحث على هذا المسرح: المسرح الخيالى.

هذا عن الشواهد التاريخية، أما الشواهد الفنية، كما سنرى فى نهاية القسم الحالى، فإنها توضح الصلة القوية بين الرواية الخيالية (Romance) والمسرح الخيالى. ويقصد بمصطلح الرومانس، نمط

من التأليف الشعري أو النثري، يعنى بقصص البطولة والمغامرة والعجائب مما نجده فى قصص «ألف ليلة وليلة».

والمشاهد أن النظرة إلى المادة الخيالية، الألب أو المسرح الخيالى، كانت نظرة تهكم وازدراء، نظرة إلى شىء بدائى، غير متطور، مرحلة أولى من النوع الفنى الذى يمثله، الرواية الفنية فيما بعد أو المسرح الفنى.

والآن نحاول نكر السمات الفنية للمسرح الخيالى وذلك بتحليل العناصر والقيم والتقاليد الفنية لهذا المسرح: -

أولاً: النص (المخطوط):

يعتبر النص المخطوط، أهم عنصر من العناصر الفنية، العناصر المسرحية للمسرح الخيالى، ذلك أن معظم نصوص هذه العروض المسرحية لا تزال، حتى اليوم، مخطوطة. إذ أن النظرة إلى العرض المسرحى بإعتباره عرضاً فنياً، أى عرضاً يتم تقديمه ومشاهدته - لا نصاً أدبياً يتم طبعة لقراءته - كانت هى النظرة السائدة.

وبداية، هل يمكننا تقسيم هذه النصوص المخطوطة، إلى نصوص مؤلفة، واخرى معربة أو ممصرة، والاكتفاء بدراسة الأعمال المؤلفة، المؤلفات فقط لاغير؟ أم ننظر إلى المسألة من وجهة أخرى، بإعتبار أن كل الأعمال المقدمة فى هذه الفترة تشكل فى مجموعها نصوص

المسرح الخيالي، ونحاول رؤية المسألة كما كان يراها معاصروها. إذ أن «نظرية الأدب - إذا صح أن نسميها هكذا في العصور الوسطى، تقوم على تغليب المهارة الفنية أو ملكة السبك على ابتكار الفكرة أو الموضوع، وكان معيار الحكم على الأديب مدى قدرته على الباس موضوع معروف لدى القراء أو المستمعين روائعاً جديداً من حسن اختيار الكلام والصور البلاغية الطريفة، والاستطرادات الدالة على اتساع ثقافة الأديب وعمق معرفته».^(٤)

إنه المفهوم التقليدي للفظلة التأليف، أي إعادة تشكيل وصياغة مادة معروفة من قبل، مادة تراثية (شعبية) أو مادة أجنبية، أو مادة فنية سبق معالجتها بمعرفة كتاب سابقين، وهي المسألة التي كانت تشكل عرفاً في عصر شكسبير.

وهذا النص المخطوط، سواء المؤلف أو المقتبس، يختلط فيه النثر بالشعر، حيث أضاف الكتاب، مواقف الغناء وذلك ليلاقى نوق الجمهور، الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة، تتفق ومثله وثقافته وتجاريه مما يدل على أن النص المسرحي لم يتحول بعد من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع، إذ اسهمت الطباعة في فصل الشعر عن الغناء، وفي فصل النثر عن البلاغة، وفي فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين، كما سنرى فيما بعد.

والنص المخطوط، هو نص مرن، إذ أنه مجرد هيكل عظمي كان

الممثل والمغنى والراقص والموسيقي يكسونه اللحم فى كل يوم، والكلام هنا عن عروض الكسار، العروض التى كان يؤلف نصوصها. أو يقتبسها، أمين صلقى، عن لاييش المؤلف الفرنسى، ومسرح لاييش هذا لا ينتمى «إلى المسرح الألبى بل هو بالكاد مسرح مكتوب» (٥) أى أن النص ما هو إلا إطار، هيكل، مرن وفضفاض.

وغياب صورة، نموذج، النص الأدبى (المكتوب) عند الممثل، وعند المؤلف، ظهرت كذلك عند الجمهور، فهو لم يسلم بداية بأن هناك نصاً أدبياً يقوم الممثلون بتشخيصه أو تجسيمة أو محازاته، لذا وجدنا الجمهور «يتدخل فى التأليف والتمثيل، ويفرض رأيه على المؤلف الذى لا يملك إلا أن يقبل والا انصرف عنه جمهوره، فإذا أنتهت خاتمة الرواية بموت البطل مثلاً، ثار الجمهور وحتم إعادة التمثيل وتغيير الخاتمة إلى الشكل الذى يفرضه» (٦) أن الجميع هنا لا يزالون يتعاملون وكأن ليس هناك نصاً، بل مجرد سيناريو، السيناريو القديم الخاص بالعروض المرتجلة للفرق الجواله.

وإذا كان «النص المكتوب» - سواء كان موضوعاً أم مقتبساً أم مترجماً - قد ابتلع فن الكوميديا المرتجلة (٧) فإن النص المخطوط قد أتاح للمثل هامشاً من الارتجال، فن الارتجال. وهذه القيمة الفنية، الارتجال، المرتبطة بغياب النص التمثيلى/ المسرحى، نجدها هنا وقد ظهرت على صورة ارتجال محمود، الارتجال المقيّد، بدلا من

الارتجال الحر.

إذا وجدنا، في أعمال أمين صدقي تأثيره بفن الارتجال في مسرحياته المكتوبة، فكان «يدخل على النص أحياناً بعض التعديل تلبية لرغبة الجمهور فينبو التعديل وكأته ارتجال... وعندما اعتمد على الكسار على النص المكتوب - لم تكن تمر حفلة من حفلاته بون أن تتخللها مشاهد من الحوار الفكاهي المرتجل... وهكذا «إنتقل الكسار من مرحلة الارتجال الفاصل إلى مرحلة الارتجال المكتوب»^(٨). ذلك إن الارتجال، كما سبق القول، يعبر عن الحركة، ما يفعل، لا عن الحوار، ما يقال، لذا زادت مساحة الكلام والحوار، ومن ثم زاد حجم النص المخطوط في المسرح الخيالي.

لم يعد هناك بعد اعتماد للممثل على قدراته الفنية، مهارته في الارتجال والخلق الفوري، ورصيده الشخصي/ الذاتي من الحيل والحركات الفكاهية والبهلوانية، بل صار إعماده، بصورة متزايدة، على الملقن المسرحي وعلى التدريبات المسرحية (البروفات) وهذه تقاليد مسرحية جديدة بدأت بظهور المسرح ذي النصوص الأدبية (المخطوطة/ المطبوعة) إذ بدا واضحاً أن هناك نموذجاً، مثلاً، يجب أن يحتذى.

وإذا كانت النصوص المخطوطة، قد أتاحت الفرصة لوجود الارتجال المحدود (الارتجال المكتوب)، فإننا لا نعدم الإشارة إلى

هذا الارتجال فى بعض النصوص المطبوعة منها :

فى مسرحية (السليط) لمارون النقاش نقرأ التعليمات التالية:

(يقرأ بحور الشعر التى نظمها وفى كل برهة يقول كلاماً مضحكاً

كما يستحسن اللاعب).

هنا لا يذكر المؤلف، مارون النقاش، نص الكلام الذى يلزم أن

يقوله اللاعب (الممثل) هو فقط يصفه بأنه كلاماً مضحكاً، وهذه

الفقرة هامة جداً للإشارة إلى المواضع التى كانت لا تزال تترك

لقدرات الممثل الارتجالية، قدرته لى إثارة الضحك بالكلام أو

بالحركة.

ولما كان النص المخطوط فى المسرح الخيالى يحمل سمات

الرومانس، كما سنرى فيما بعد، ومنها الإهتمام بتحقيق الرغبات،

ولأنه كان «نمطى يوضع فى القالب الدقيق الذى يستسيغه العصر...

يغلب أن يزول بسرعة مثل الأنماط نفسها، وإذا يكون أسراً فى زمانه،

يفقد غير مقرر عند الأجيال اللاحقة» ^(٩) فإذا كان المسرح الخيالى

وعروضه ونصوصه، قد استهوى جيل الأجداد وجيل الآباء، فإنه

بالنسبة لكثير منا، نحن جيل الأبناء، يبدو ممل وثقيل وغير ممتع.

ثانياً: المناظر

تعد المناظر، ثانى العناصر المسرحية، إحدى العناصر الفنية

لعروض المسرح الخيالي، وكما سبقت الإشارة إلى أن خلق المناظر إنما كان مقترباً بـ (فن) الأوبرا لا (فن) التمثيل العادي.

وقريب من هذا ما نجده في مسرح القباني، إذ كانت «المناظر باللغة البسطة، لا تعو ستائر لكل منها لون واحد، وكان الرجل يتفنن في عرضها بحسب كل منظر (مشهد)، فإن كان قصر الخلافة فالستارة خضراء وأن كان العرس فالستارة حمراء، وأن كان البحر فالستارة زرقاء وأن كان السجن فالستارة سوداء، ولعل هذا أول الغيث في استخدام الإيحاء والرمز على منصة التمثيل»^(١٠) هنا لا يزال العرف المسرحي بين صاحب العرض والمتفرج/ المشاهد، ولا يزال عرض المسرح الخيالي، هنا، قريب من عرض المسرح الشعبي، لا يهمه أن يبهز، وإنما يهمه أن يوحى، أي إثارة خيال الجمهور.

وفيما بعد، في عشرينات القرن الحالي كانت المناظر ترسم على الستار الخلفي، لم تظهر المناظر الواقعية بعد، بل كانت ستار خلفي، ستار داخلي، يتم تقديم العرض المسرحي أمامه. وقريب من هذا الستار الداخلي ما كان يستخدم في المسرح الاليزابيثي. وهذا الاستخدام للستار الداخلي، نجده في ثنائية مسرحيات مارون النقاش، مسرحية: «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» (١٨٥١):

الحاجة:.....

فلنجرب ربما زال من خاطر ابني المنام القطيع.
(ترفع ستارا عن زاوية المسرح فيظهر أبو الحسن نايمًا باثوابه
التي كان بها بالفصل الأول وهو يخط في نومه فتومى بيدها نحو
الباب الذي دخلت منه بعد).
وهي أقدم إشارة إلى استخدام الستار الداخلي بالمسرح
الخيالي.

ومع وجود الستار الداخلي، لا نجد أى إشارة، فى النصوص
المطبوعة لوجود الستار الخارجى، ستار خشبة المسرح أما تقسيم
الفصول إلى عدد كبير من الأجزاء، فهو لا يدل على تغير المكان،
مثلما فى المسرح الاليزابيثى مثلا، ولكن يدل على دخول أو خروج
بعض الشخصوس المسرحية إلى المكان، الثابت غالباً فى كل فصل
من الفصول.

وطبيعة المسرح هنا، أقرب من حيث المناظر لطبيعة المسرح
الفرنسى فى القرن السابع عشر، عصر المأساة الكلاسيكية
الجديدة، عصر راسين وكورنى، إذ كانت خشبة المسرح حديثة فى
عناصرها الأساسية، فقد كانت مبنية وراء قوس مقدمة المسرح
(البروسينيوم) ويمكن حجبها بستار عن الجمهور متى أراد الممثلون
ذلك، وقد جهزت بمناظر تساعد الجمهور على معرفة أماكن المشاهد،

ومن ثم حددت عدد المشاهد التى يستطيع الكاتب المسرحى أن يستخدمها فقد كانت هذه المناظر من ذلك الطراز الذى يثبت على إطارات وعلى ستائر مدهونة. وكانت هذه المناظر تمثل بشكل عام.. اما ميدانا مكشوفاً.. أو تمثل واجهة قصر.. وكانت تغييرات المنظر قليلة، بل أننا يمكن أن نقول أنه، من الناحية العملية، كانت جميع مأسى الكلاسيكية الجديدة، ومعظم ملاحيقها، لا تستخدم سوى مجموعة واحدة من المناظر^(١١) أن كثرة المشاهد التى تميز العروض المرتجلة للمسرح الشعبى، وعروض المسرح الاليصاباتى، قد تحدثت هنا.

بظهور وتأكيد هذا العنصر الفنى المناظر كأحد العناصر المسرحية قلل إلى حد كبير من قيمة فنية أساسية، وهى الاستمرارية، إذ لم يعد ممكناً أن يكون الأداء التمثيلى مستمراً. لأننا هنا نواجه بالتقسيم الخارجى للمسرحية، لا التقسيم الداخلى للفصل الواحد، إلى عدة فصول (من «٣» إلى «٥» فصول) يسدل الستار فى ختام كل فصل، مما يمنع استمرارية الأداء التمثيلى، ويغزو إداء متقطعاً، متفككاً. ولكن يحتفظ بالاستمرارية داخل الفصل الواحد، أنها استمرارية محدودة، ويحتفظ كذلك بتقليد هام ارتبط بغياب المناظر وبلااستمرارية أنه التقليد المسرحى الخاص بآثارة خيال الجمهور، واكتنفا - مرة أخرى - إثارة محدودة، إذ كان على الجمهور

تدريجياً إعتياد تقليد مسرحى جديد، تقليد يتم بمقتضاه «استبدال إقليما من الواقع بمملكة الخيال الفاتنة». (١٢).

يبقى ، فى هذه النقطة، أن نتكلم عن المكان المسرحى، والمكان فى المسرح الخيالى اما مكان مفتوح أو مكان عام فى الغالب الأعم، نجد ذلك فيما يلى: -

١ - مسرحية «أبو الحسن المفلح»: حوش البيت (مفتوح)، غرفة سراى الخليفة (عام / مفلح) حوش البيت (مفتوح).

٢ - مسرحية «عائدة»: ساحة الهيكل (عام/ مفتوح)، بلاط الملك (عام/ مفلح)، حديقة الهيكل (عام/ مفتوح)، فسحة فى بلاط الملك (عام/ مفلح)، هيكل الأصنام (عام/ مفتوح).

٣ - مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب»: بركة (عام/ مفتوح)، قبر قصر الملك (عام/ مفتوح) منزل غانم (عام / مفلح)، سجن (عام/ مفلح) اوده تجارى (المقصود حجرة مؤجرة، أى حجرة فى فندق (عام/ مفلح).

وهكذا، نرى أن المكان فى المسرح الخيالى مكان عام: مفتوح أو مفلح، وهو ليس مجرد إشارة إلى الموضع، المكان الطبيعى، ولكنه دلالة على الكون، العالم، المجتمع، إذ ترى جيليان بير أن «المنظر الطبيعى الجميل يعنى الحكومة الجيدة والسلام، بينما تكون الأرض الجرداء صورة الإنحلال فى النظام والحضارة» (١٣) لذلك يكون

الكمال، الذي يحمل طبيعة الحلم، فى المنظر الطبيعى المثلالى مما
يوحى بمجتمع كامل الإنسجام، أى التوازن.

نجد ذلك فى مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب
وقوت القلوب»: إذ تبدأ المسرحية، فى الفصل الأول فى بوية وبها
قبور، دلالة على اختلال المعايير أو القيم حيث تأمر زوجة الخليفة،
زبيدة، بالتخلص من جاريته المحبوبة قوت القلوب، بالغدر والحيلة.
وتنتهى المسرحية، فى الفصل الخامس، فى حجرة فندق (فى
الأصل أوده تجارى، أى حجرة تزجر) والحجرة هنا مكان له دلالاته،
مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة، والحماية من العنوان
الخارجى أنها هنا مكان عام، وليس مكان خاص، والا لكانت تحولت
إلى سجن.

ونجد فى مسرحية «أبو الحسن المغفل» أن المسرحية تبدأ من
مكان مفتوح (حوش البيت) وتنتهى إلى نفس المكان المفتوح ومرورا
بمكان مغلق، قاعة/ غرفة بسرار الخليفة، يتم فيها اختبار مقدرة
أبى الحسن على ممارسة مهام ومسئوليات الحكم/ السلطة، ولو فى
صورة مزاح، ويفشل فى ذلك إذ يحاول الهرب من المواجهة، مواجهة
المسئولية.

إن المسرحية الخيالية شأنها شأن الحكاية الخرافية، «تبدأ بحالة
اللاتوازن وتسير فى أحداثها محاولة أن تصل إلى حالة التوازن..

وهى تصل حتماً إلى حالة التوازن» (١٤)

إن المناظر المسرحية، حتى في صورتها الأولية هنا، تعد بداية لعروض مسرحية تخاطب العين، بدلاً من مخاطبة الأذن، ذلك لأن: ما تسمعه الأذن أقل تأثيراً مما تراه العين. وإذا كانت الأذن شيئاً عاماً، فإن العين شيئاً خاصاً. فإذا كانت الحضارة قد منحت الهمجي عيناً بدلاً من الأذن، كما يقول ماككوهان، يمكننا أن نضيف أن الحضارة منحت الانا بدلاً من النحن، فالحياة في المدينة جعلت العين والانا أكثر أهمية مما كانت عليه في القرية، وبدلاً من الجماعة التي تعتمد على الأذن العامة، وجد الفرد الذي يعتمد على العين الخاصة، عينه هو. ذلك لأن «الاتجاه إلى العين من أسس الدراما» (١٥) وكانت المناظر المسرحية هي بداية مخاطبة الفرد لا الجماعة. ولذا اعتبر البعض أن المناظر من أهم الإضافات التي لحقت بالمسرح العام في عصر عودة الملكية (في إنجلترا) وقد أدى استخدامها «إلى القضاء على المرونة القديمة التي كانت تتحلى بها خشبة المسرح الإليصاباتي، وانقضى الزمن الذي كانت تكتب فيه المسرحيات لتعرض في عشرة أماكن. كما اختفت بالتدريج تلك المقطوعات الشعرية الوصفية التي كانت شائعة كثيراً في مسرحيات شكسبير... أن المناظر قد عانت على مسرح عودة الملكية بالمزايا والمساوىء نفسها التي جلبتها للمسرح الحديث: «مخاطبة للعين أكثر وللأذن أقل،

وزيادة في الموضوع يقابل نقص في المرونة» ^(١٦) وهو ما حدث في مناظر المسرح الخيالي .

ويرتبط بالمكان المسرحي الزمان المسرحي، لم تعد العروض تقدم نهاراً في الأسواق، والأماكن العامة، أو ليلاً في نفس الأماكن، أي لم يعد مكان العرض المسرحي في إضاءة موحدة، مكان تواجد الممثلين، ومكان وجود الجمهور. ولذلك لم يعد زمان العرض هو زمان المتفرج.

إن العروض التي تقدم هنا في مكان مغلق، المبنى المسرحي، أصبحت في حاجة إلى عنصر فني/ عنصر مسرحي جديد، وهو الإضاءة. وكان لوجود الممثلين فوق خشبة المسرح، ووجود الجمهور في صالة المسرح، وكان لمحاولة التركيز على مخاطبة العين عين المتفرج، أثر كبير في إختلاف النظرة إلى هذا العنصر الجديد، الإضاءة.

كانت إضاءة المسرح ولفترة طويلة تشمل خشبة المسرح والصالة معاً، وفيما بعد تم إطفاء إضاءة الصالة خلال التمثيل وتم التركيز على الإضاءة في خشبة المسرح فقط. **

وهذا التطور الأخير ساهم في ظهور مبدأ فني جديد هو «الوهم المسرحي» ويبدأ أن هناك زمانان، زمان للصالة، وزمان لخشبة المسرح، ولم يعد من الممكن إعتبار أن زمن الأحداث الوهمي لا بد

من أن يطابق الزمن المادى المستخدم للعرض. ووجد بناء على ذلك عدة أنواع من الوهم المسرحى، فهناك الوهم الناقص، وهو الوهم الذى يدخل فيه المتفرج العادى، الذى يؤمن بوجود الأشياء التى تحدث على المسرح، وجوداً فنياً، وهناك الوهم الكامل وهو الوهم الذى يدخل فيه الشخص العادى، الذى يؤمن بأن ما يحدث على المسرح، حادثة حقيقية، حادثة وقعت فعلاً..

لقد أدخل المتفرج فى زمنه الخاص، وهما المسرحى: الكامل أو الناقص أما زمان خشبة التمثيل، زمان العرض، فهو أقرب إلى زمان الرواية الخيالية (Romance) إذ أن العالم الخيالى لها يقع فى المكان «ويفترض ثبات الزمان فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً ويمدّل مرة أخرى نطاق المكان، ان الزمان لحظة حاضرة دائمة الإمتداد أكثر منه تغيراً يحدث على مدى زمن مستمر»^(١٧) من هنا كان من أهم سمات المسرحية الخيالية، كما فى الحكاية الخرافية، أنها لا تهتم بالبعد المكانى، ولا تحفل كذلك بالبعد الزمانى، فالمكان والزمان وحدتان عامتان لا خصوصية ولا طابع لهما، وربما كانت هذه السمة، هى ما دفع احد النقاد فى وقت مبكر، وفى لمحّة ذكية، بالاشارة إلى انبهاهم زمان ومكان المسرحيات الخيالية، فهو يقول: ويأخذ عليها افتقارها إلى وحدة الموضوع - فضلاً عن أنها لا تلقى لنا ضوءاً على ظروف الأحداث ومكانها

وزمانها - إنها النظرة إلى السمات بوصفها أخطاء أو عيوب.
واخيرا، إذا كانت الاستمرارية، وهي قيمة فنية، قد تفككت نتيجة
وجود المناظر المسرحية، فإن الأنية، وهي قيمة فنية أخرى، قد
تحولت نتيجة لدخول عنصر الإضاءة، إلى نوع من الزمان التوهمي،
أي الوهم المسرحي.

ثالثا: المبنى المسرحي:

شكل المبنى المسرحي، أحد أهم العناصر الفنية، العناصر
المسرحية، للمسرح الخيالي، ويعد أن كانت عروض المسرح
الشعبي، تسلية شعبية تجتنب إليها كافة الفئات الاجتماعية، صارت
عروض المسرح الخيالي، تسلية رجال البلاط وكبار الأعيان ورجال
الدولة وحدهم، في البداية على الأقل. لقد ارتبط بهذا انتقال المسرح
المكتشوف إلى مسرح مغطى، وكانت دار الاوبرا الخديوية هي
المكان المعبر والذال على هذا التحول.

أما سائر الاجواق العربية فكانت تقدم عروضها المسرحية في
أماكن قد يكون في إطلاق تسمية مسرح عليها، الكثير من عدم
الدقة، فجوق القباني قدم عروضه فوق خشبة مسرح اشبه شيء
بملعب شعبي سيرك، قوامه أخشاب وخيام، وجوق على الكسار
وأمين صلقى قدم عروضه في قطعة أرض فضاء (مسقفة) بالقماش

مفروشة بالرمال وقد رصت فيها كراسى وديكك.. وفي آخرها (خشبة) مسرح (يستخزى من نفسه) أقيم على بضعة براميل فارغة وضعت عليها ألواح خشبية وجوق عزيز عيد (جوق الكوميدي العربي) قد عروضه في صالة (باتيناك) في شارع الفجالة، فيها ما يشبه خشبة المسرح.. وصالة الباتيناك - كما يعرف القارئ - مكشوفة ليس لها سقف.. وأرض واسعة ليس فيها مقاعد.. فاستأجر الصالة ليلاً فقط إذ كان هواة الباتيناك يستعملونها نهاراً. ونشر في الإعلانات عن الرواية أن على كل مشاهد أن يحضر معه مقعد ليجلس عليه، حيث أن المسرح ليس به مقاعد.

إن الحاجة المتزايدة للاجواق العربية لتوفير، أي تدبير، موقعاً مسرحياً تقدم فيه عروضها، أي مبنى مسرحياً، قد أظهرت إلى الوجود عنصر مسرحي جديد هو الممول، وهو عنصر برز في المجتمع التمثيلي/ المسرحي منذ وقت مبكر. إذ أننا نعلم أن رعاية الحكومة كانت وراء قدوم سليم النقاش وجوقه، حيث قدم عروضه على خشبة دار الأوبرا الخديوية بعد موافقة (درايت بك) مدير الأوبرا، إذ صدرت الإرادة الخديوية السنية بأن يقوم بعمل الروايات العربية. ولكن هذه الرعاية المعنوية/ المادية لم تكن عن ضرورة تدبير تمويل مستقر ودائم، أي الحاجة إلى ممول مسرحي.

وأقدم إشارة إلى ممول مسرحي وردت عند الحديث عن جوق

اسكندر فرح (جوق مصر العربى)، إذ ينكر أن على شريف باشا، رئيس مجلس شورى القوانين، أسس مسرحاً خشبياً وطنياً بالقاهرة، فى شارع عبد العزيز فى ملكه (أرض شريف)، بالقرب من القبة الخضراء لتمثل فيه فرقة اسكندر فرح. أما جوق القبانى، وبعد عدة سنوات من التنقل والسفر إلى الشام والعودة، فإنه يقدم عروضه تحت رعاية عبد الرازق عنايت (وهو من مفتشى نظارة المعارف العمومية آنذاك) الذى بنى للقبانى مسرحاً بسوق الخضر (القبة الخضراء) فانتقل الجوق إليه، وهو نفسه، عنايت، يشجع الشيخ سلامة حجازى على الانفصال عن جوق اسكندر فرح، واستأجر له صالة فردى (ومن قبل مثل فى صالة سانتى) وافتتحت تحت اسم «دار التمثيل العربى» ، ومرة أخرى يقوم عنايت ويتمويل منه، بتكوين جوق اولاد عكاشة (موسم ١٩١٢/١٩١٤).

ويطالعنا، بعد ذلك، اسم طلعت حرب عندما قام بتأسيس شركة مساهمة هى شركة «ترقية التمثيل العربى» فى نوفمبر ١٩١٧، التى حلت محل فرقة (جوق) اولاد عكاشة بهدف ترقية الفن المسرحى العربى وتشجيع التأليف المسرحى - وآخر الاسماء هى عمربك سرى وكان على جانب كبير من الثراء وهادياً للتمثيل.. أمد جورج (أبيض) بالمال ويكون فرقة (جوق) ضخمة. كان ذلك حوالى عام

١٩١٧.***

والممول هنا، شخص يهوى فن التمثيل أو فن الغناء، ولا يمكن أن نعدده صاحب جوق، يفرض على أفراد الجوق، ذوقه الخاص في الروايات والألحان وغير ذلك، والدليل على ذلك أن الأجواق العربية ظهرت طوال هذه الفترة باسماء مخربجها أو مؤلفيها أو مطربيها، جوق سلامة حجازي، جوق أبيض، جوق عبد الرحمن رشدي، جوق القبانى، جوق اسكندر فرح.... الخ. أى ان الممول فى هذه الفترة، كان صاحب رأس المال فقط، لا صاحب المشروع، الجوق.

إن **المرونة**، وهى قيمة فنية، تحوى المطاوعة والمواصة، أى مطاوعة العروض لامكانيات المكان المادية ومواصة العروض لقدرات الجمهور المعنوية، هذه المرونة لا تزال موجودة هنا، إذ تنقلت الأجواق التمثيلية (المسرحية) فى أنحاء كثيرة من القطر المصرى ومثلت فوق خشبات مسرحية متعددة ومختلفة، والرأى عندى أن شكل خشبة المسرح لم تتوافر بمواصفاتها التقليدية إلا فى عدد قليل من المسارح حتى عشرينات القرن الحالى.

ولكن مع توافر هذه المرونة، أو المد الأدنى منها، افتقد المسرح الخيالى المعاصرة أى القدرة على الكتابة من الواقع المباشر، وهى التعليق على هذا الواقع: افتقد الحس الانتقائى/ النقدى للواقع المعاش، ولذلك لا نجد هنا أية إحالة إلى الاحداث المحلية المعاصرة مثلاً. أو إلى الأشخاص المحليين أو الرسميين المعاصرين، لقد فقد

السرّح الخيالى سمة الشعبية، ولما أصبح مسرحاً للطبقة الراقية أو صفوة الألباء وأهل الفكر، فإنه فقد شطراً من حيويته، لم تعد مادة المسرح الخيالى هى المادة المعاصرة، إنه فى هذا اقرب إلى الرومانس إلى الرواية الخيالية (والحكاية الخرافية).

رابعا: الجمهور

ان الجمهور، جمهور المسرح الخيالى: هو أهم العناصر المسرحية، لعروض ذلك المسرح.

لم يعد ذلك الجمهور يتحرك واقفاً حول الممثلين فى حلقة، بل صار يجلس فى قاعة المسرح فوق كراسى (مقاعد) وضعت على شكل نصف بيضاوى. ثم على شكل حنة الحصان، واخيراً استقر وضعها فى صفوف شبه مستقيمة موازية لخشبة المسرح، لقد انحلت الحلقة إلى نصف.

ولكن بداية عن أى جمهور نتكلم؟ هل جمهور مسرح الاوبرا أو مسرح زيزينيا وتياترو عباس، هو جمهور الشانزليزية والاجبسيانا وكازينو دى بارى ودار التمثيل العربى؟ وهل جمهور جوق سليم النقاش (١٨٧٦) وجوق القرداخى (١٨٨٢) هو جمهور جوق القبانى (١٨٨٤) وجوق اسكندر فرح (١٨٨٧) وجوق سلامة حجازى (١٩٠٥)؟

قدم جوق سليم النقاش أولى عروضه على منسرح زرينيا
بالاسكندرية فى (٢٢ ديسمبر ١٨٧٦) حيث «هرع فيه إلى التياترو
المذكور كثيرون من الناس. على اختلاف الانحاء والأجناس. وجلس
كل حيث أعد له بموجب تذكرته على قدر رفع طبقته ومقدرته...» (١٨)
لم يعد الجمهور «سواسية» - يتخلق فى حلقة، بل صار كل يجلس
حسب طاقته الشرائية ومقدرته المادية التى لا بد وان تتناسب مع
رفعة طبقته.

أما جمهور جوق القرداحى، والذى استهل عمله على دار الاوبرا
الخدوية فى حفلة شهدا الخديو ورجال معيته وبعض قناصل الدول،
فانه كان غالباً من نفس النوعية، ونقرأ عن إحدى حفلات الجوق
وفيهما «أزحم العالم وغصت القاعة واللوجات بالحضور وكان فى
جملتهم حضرات أصحاب السعادة الكرام أحمد باشا عرابى وحسن
باشا شربعى وسلطان باشا رئيس مجلس الأمة (مجلس النواب)
وجميع امراء اللواء الفخام وحضرات أصحاب العزة امرأة الاليات
الكرام وكثيرون من النوات والأعيان الوطنيين والأجانب» (١٩) إنهم
ببساطة عليه القوم: النوات والأعيان.

وفيما بعد، بعد عام ١٨٨٢، تغير هذا الجمهور، كما رصد ذلك
جرجى زيدان، إذ يقول: «والارتزاق من التمثيل يومئذ يختلف عما
كان عليه فى عهد الخياط والقرداحى، لأن هذه الفرق (الأجواق)

كانت قائمة بإقبال رجال الحكومة والوجهاء، ولا يهمها ارضاء سواهم لان كسبها منهم، ولم يكن للعامة سبيل لحضور التمثيل في الاوبرا إلا قليلا، أما فرق (أجواق) القبانى وفرح وغيرهما فكان إعتمادها فى الارتزاق على الجمهور ولابد من أرضائه، فانتقلت صناعة التمثيل من الخاصة إلى خدمة العامة^(٢٠) وكان ذلك بقىوم القبانى حوالى عام ١٨٨٤.

كان الجمهور فى البداية مكوناً من الطبقات الممتازة (التي اقبلت) على حضور المسرح/ ومشاهدة الروايات التمثيلية، ثم قللتها الطبقات الأخرى لذلك لم تعد عروض المسرح هذه فنا شعبياً (جماهيرياً) بل نظرت إليه الجماهير على إنه وسيلة من وسائل الترفيه الخاصة، والأمر هنا مثلما كان فى انجلترا فى عصر عودة الملكية (١٦٦٠) إذ كنا «نجد مسرحاً ارسقراطياً.. حيث لا يشهده إلا جمهور قليل مدعو بدعوة خاصة. بل كان مسرحاً عاماً أقيم فى مجتمع صغير نسبياً، أمتاز بضوضائه واجتنب إلى خلفاته من لائوا بالقصر الملكى فقط أما لصلة نسب، وأما لطبيعة ما يمارسون من أعمال»^(٢١) إنه جمهور حضر للفرجة، وهنا يجب أن نتذكر أن الوظيفة الاجتماعية للمسرح الشعبى قد غابت وحلت محلها الوظيفة الفنية للمسرح الخيالى.

إن القيمة الفنية الجديدة للتسلية (الفرجة)، هى القيمة الفنية التى

ظهرت وراجت فيما بعد الاحتلال البريطاني، أن الصحافة والمسرح هاتين الوسيطتين قد استخدمتا لأغراض سياسية في الغالب قبل الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢، أما بعده، فقد استخدمتا للترفيه والتسلية - وهو نفس التحول في وظيفة الرواية، فإذا كانت روايات ما يسمى بتيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه قد هدفت إلى تعليم التاريخ لانصاف المثقفين.. أولا، وتسليتهم ثانيا فإن روايات تيار التسلية والترفيه قد إتجهت إلى «مجرد أرواء رغبات الجماهير وانواقهم، وخضعت خضوعا كبيرا لميولهم.. لقد كانت سياسة المحتلين في التعليم تتجه إلى مقاومة التعليم عموما والتعليم العالي خصوصا.. وقد ساعدت هذه السياسة على إيجاد طائفة كبيرة من المصريين يستطيعون القراءة والكتابة ولكنهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعي يدفعهم إلى التنبيه للمشاكل الحقيقية لبلادهم، كما ساعد الشعور باليأس الذي ساد البلاد عقب الثورة العرابية، على أن تصبح وظيفة القراءة، عند هذه الفئة مقتصرمة على تحقيق حاجتها إلى التسلية وإلى نسيان هموم واقعها وألامه»^(٢٢) وذلك هو جمهور ما بعد الاحتلال البريطاني.

وأخيرا، يمكن القول أن التسلية كانت مطلب جمهور ما قبل ١٨٨٢ الراقى عليه القوم، وجمهور ما بعد ١٨٨٢ الجماهيري، إذ أن الجمهور الذي يتسلى هو بالضرورة ذو وعى طبقي، وهو يؤيد كثيرا

من المسرحيات الجديدة، ولكنه يميل عن عمد إلى كل ما يدعو إلى الأمن ويهجة الحياة ويبغض التهور الاجتماعي أيا كان نوعه، لذا كان عالم المسرح الخيالي، هو عالم الرومانس، العالم الخيالي، حيث: «الماضى والبعيد يضعنا على مبعدة من نون فروق طبقية» (٢٣) أى يعيدنا إلى عالم لا طبقي، عالم القرون الوسطى، العالم القروسطي، حيث هناك جماعات مطية لا طبقات اجتماعية، عالم لم يعرف الطبقة بعد.

وانحاول الآن أن نعرف ممن كان يتكون جمهور جوق القبانى وجوق اسكندر فرح، جمهور ما بعد عام ١٨٨٢؟ الجمهور الذى قال عنه جرجى زيدان إنه لايد من ارضائه، والذى كان السبب فى إنتقال صناعة التمثيل من الخاصة إلى خدمة العامة؟.

لا نجد تفصيلا فى الحديث عن هذا الجمهور (والذى كان واضحا أنه جمهور غير راق، مقارنة بجمهور ما قبل ١٨٨٢) إلا فى أواخر عهد المسارح بهذا الجمهور حوالى عام ١٩٠٦ قبل أن يفد إلى المسارح جمهور جديد.

كتب ناقد جريدة المؤيد عن هذا الجمهور فقال: حملتنى قدمائى ليلة الجمعة الماضيه إلى دار التمثيل العربى لمشاهدة رواية.... قد يكون من الخطأ أن يحكم الناس على آداب الأمة بأسرها فى الاجتماع بما يشاهده من المتفرجين فى دار التمثيل العربى، لان

هؤلاء المتفرجين هم غالباً عبارة عن تلاميذ من المدارس أو مرفوتيتها
وعبارة عن جماعة من الفلاحين المتمننين الذي جاؤا مصر
(القاهرة) فتطوحت أقدامهم لمشاهدة التشخيص على ما يقولون وقل
أن تجد بين هؤلاء المجتمعين شخصا ذا مقام وإعتبار، وقد تجد في
بعض البنورات جماعة من عمال مطابع الجرائد الوطنية... إنه
الجمهور الدال على نهاية فترة رواج المسرح الخيالي الجمهور
الفاصل ما بين عامي ١٨٨٢ و ١٩٠٨ وما بعدها، ولا ادل على ذلك
من شهادة ممثلة المسرح الفرنسي (سارقيرنار) إذ تقول: وقد
لمست الفارق بين جمهور ١٨٨٨ (تاريخ زيارتها الأولى لمصر) وبين
جمهور ١٩٠٨ (تاريخ زيارتها الثانية لمصر): لقد كان معظم
جمهورها في الزيارة الأولى من الإثرياء الذين يذهبون إلى المسرح
للتسلية بينما كان جمهورها سنة ١٩٠٨ يختلف كثيرا عن سابقة،
فهو جمهور في معظمه يدرك قيمة برنار وعظمتها، كما يدرك عظمة
فن المسرح وقيمه الحقيقية.

أنهم طليعة جمهور جديد سوف تكون له مطالبة وذوقه الخاص في
العروض المسرحية.

وبعد، ما هي السمة المميزة لذلك الجمهور، جمهور المسرح
الخيالي، أو بمعنى أدق جمهور المسرح فيما بين الربع الأخير من
القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين؟ لا شك أن أهم

سمتين لهذا الجمهور هي عدم التجانس وعدم الثبات، أى اللاتجانس والتغير (اللاثبات).

لم يعد الجمهور هنا، جمهوراً متجانساً، فكرياً وثقافياً، بل أُلّ اللاتجانس يرجع إلى أسباب متعددة، ربما كانت للسياسة التعليمية الفضل الأكبر فى أحداث هذا اللاتجانس إذ لم تعد الثقافة الشعبية، ومن ثم الثقافة العربية الاسلامية، هى الرابط المشترك بين جمهور المسرح، كما لم تعد كذلك، بين مؤلفى المسرحيات لذلك كان لتباين مصادر ثقافة المؤلفين الأثر الكبير فى تباين المسرحيات، حتى وأن كانت تقع كلها فى نطاق العالم الخيالى، عام المسرحيات الخيالية.

أما السمة الثانية، اللاثبات، أى التغير، فإنها لا تعنى أن جمهور المسرح الشعبى أو جمهور أى مسرح، كان جمهوراً ثابتاً أو غير متغير، ولكنها تعنى أن معدل تغير الجمهور، أى معدل تغير الوعى الفنى والتذوق الفنى والحساسية الفنية، كان شيئاً محسوساً وسريعاً فى هذه الفترة. والتغير الفنى مرتبط أشد الارتباط بالتغير الاجتماعى. ولا يجب أن ننسى أن الرومانس، الرواية الخيالية، والمسرحية الخيالية، تلاقى الرواج والازدهار يوماً فى فترات التغير السريع.. أى فترات الحراك الاجتماعى النشط، فترات الثورة، الثورة الاجتماعية بوجهها الثورة السياسية والثورة الاقتصادية، إذ أن الثورة إحدى وظائف الرومانس وعندما يصبح الموقف الثورى فى

عداد الماضى، ينقلب القراء إلى تفسير النص بالشعور من الحنين إلى ذلك الماضى.. وماذا بعد الثورة المجهضة، ماذا بعد موت الثورة، إلا اليأس والإنحلال، الإنحلال الخلقي والاجتماعي، لذا وجدنا أن الرومانس يميل دائماً إلى طبيعة عصر الإنحلال،^(٧٤) عصر الثورة المجهضة، عصر التغير الاجتماعي السلبي، أي التدهور الاجتماعي. وهذا الجمهور، غير المتجانس كان، في غالبيته، يحضر العروض المسرحية للتسلية، ولذا فقد هذا المسرح قيمة فنية هامة وهي المشاركة، إذ كان الجمهور هنا حاضراً للفرجة، الفرجة على ما يجرى أمامه من أحداث خيالية، قد تذكر الجمهور الراقى بالتراث العربي/ الإسلامي، تراث ألف ليلة وأيلة، ولكنها تحمل الجمهور الشعبي. (ال جماهير) إلى عالم الأحلام والحنين إلى الماضى.

من الناحية العملية فإن جلوس المتفرجين وإنفراط حلقتهم إلى صف، ووقوف الممثلين بعيداً فوق خشبة مسرح، أيا كان نوعها، قد كسر عنصر الإيقاع المشترك ما بين المتفرج والممثل، ولم يعد العرض هو ما يتشارك فيه الجميع، الجمهور والممثلون، بل صار العرض هو ما يقدمه الممثلون، وما يتفرج عليه الجمهور.

خامسا: الممثل:

كان الممثل، ولا يزال، من أهم العناصر الفنية، العناصر المسرحية للمسرح الخيالي، لكنه كان ممثلا فقط لا غير، ولم يعد بعد المؤلف أو المخرج لعروض المسرح الخيالي.

لم يعد المثل هنا يتمتع بالحرية السابقة، حرية الممثل المرتجل، الممثل/ المؤلف، والممثل/ المخرج. بل يمكن القول أن دوره قد تقلص إلى حد كبير - هنا لا يمكننا الحديث عن «ممثلين موهبين يعتمنون على الخيال أكثر مما يعتمنون على الذاكرة، ويؤلفون مما يقولونه وهم يؤنونه أنوارهم، ويعرفون كيف يساعدون من يقف معهم على خشبة المسرح، أي أنهم ممثلون يعرفون كيف يوفقون بين أفعالهم، وكلماتهم وأفعال زملائهم وكلماتهم... إذا يختلف الأمر بالنسبة للممثل الذي يعتمد على ذاكرته فقط. فهو لا يصعد على خشبة المسرح ألا ليلقى ما حفظه عن ظهر قلب - وهذا هو ما يشغل باله - بأقصى سرعة، ولا ينتبه إلى حركات زميله، ويمضى في طريقه وقد نفذ صبره، رغبة منه في الخلاص من دوره وكأنه حمل يثقل كاهله.»^(٢٥) أنه الفارق بين الممثل الخلاق والممثل المؤد، ممثل زاده الخيال، وممثل زاده الذاكرة.

لذا نجد أن فن الممثل قد تقلص إلى فن الالتقاء أي إلى جزء من الكل، إذ أن فن الالتقاء جزء من فن الممثل، هنا نجد أن العرض

المسرحى وأن كان عن طريق المناظر، قد بدأ يتعامل مع العين، عين المتفرج، فإنه عن طريق الممثل كان لا يزال يتعامل مع الاذن، اذن المتفرج.

وتفسير ذلك أن ممثلى المسرح الخيالى، الذين يؤتون فيه الانوار الرئيسية كانوا مطربين قبل أن يكونوا ممثلين، فهم إذ ينتقلون فى أداء ادوارهم بين الغناء والكلام، كان الميل الاصيل فيهم إلى الغناء يغلب الاداء التمثيلى الخالص، وهو الأمر الطارىء عليهم، فإذا هم يخلطون بين الغناء والكلام وإذا نجد أن الأسلوب التمثيلى، الادائى، قد جمع بين الخطابية العاطفية.

إذ أنه لما زحزحت خشبة المسرح، مكان التشخيص، من مركز الحلقة، حلقة المتفرجين، إلى واجهة الصفوف، صفوف المشاهدين، ظهرت مطالب جديدة للأداء التمثيلى، كان على الممثل المؤدى أن يخاطب الجمهور الجالس فى الصفوف البعيدة الصفوف الخلفية أو أعلى التياترو.

هل كان الممثل يؤدى ادوارا تمثيلية أم شخصيات مسرحية؟.

١ - فى مسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» نجد الشخوص التالية: الخليفة، جعفر (الوزير) مسرور (العبد / السيف) وأبو الحسن، سلمى، سعيد، عثمان، دعوى عرقوب (الخادم).

٢ - فى مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غاثم بن أيوب وقوت

القلوب». نجد الشخصيات التالية: الملك (الخليفة) هارون الرشيد، جعفر (الوزير) والأمير غانم، قوت القلوب (الجارية) مسرور (السياف) والأمير صالح (التاجر) وجواري وغلما ن خدم. هنا، نتوقف أولاً عند الأسماء، أسماء أشخاص هذه المسرحيات، ونجد أنها أسماء عامة، أسماء مطلقة وخاصة أسماء الشخصيات الرئيسية، فهي أسماء نمونجية أو تاريخية. فمن هو هارون الرشيد، أو جعفر أو مسرور، أنهم هنا محض أسماء، أسماء لشخص لا شخصيات حية، أنهم أسماء تاريخية. ومن هي سلمى، أو عثمان أو دعد، أو افريس أو رادامس، أو صالح، أو قوت القلوب وأنس الجليس؟ أنهم أسماء، محض أسماء نمونجية، دالة على الجو العام للفترة، فرعونية، عربية/ إسلامية.

إنها أسماء مطلقة، مثالية خارجة عن الزمان والمكان، أن الأسماء هنا كما في الحكاية الخرافية التي «تسمى أبطالها بأسماء لاناألفها في حياتنا اليومية وهذه الأسماء في الحقيقة ليست أسماء أشخاص بقدر ما هي رموز... فما معنى عقلة الصباع... وفراط الرمان؟ فإن لم ترد هذه الأسماء الغريبة، فإن الحكايات عندئذ تسمى أبطالها بأسماء عامة مثل الشاطر محمد والشاطر حسن وست الحسن والجمال...»^(٣٦) وهو ما رأيناه في مسرحات المسرح الخيالي.

وبعد، هل يمكن القول أن الممثل في المسرح الخيالي كان يقدم

شخصية مسرحية، شخصية من لحم ودم، شخصية حية، أم أن المسرحيات كانت تحوى شخوصاً تمثيلية لا شخصيات مسرحية؟ أن ما يقدم هنا، كما فى الرومانس، مجرد شخوص وإذا ييسط الرومانس الشخصية يزيل تلك الخصائص التى تجعل الآخرين مختلفين عنا، وهذا مما يجعلنا من خلال شخوص محددة نمارس النوازع الأساسية فى الخبرة البشرية، أننا هنا بصدد شخوص لا شخصيات.

لذا يمكن القول أن لا وجهة للنقد الذى وجه إلى شخصيات هذا المسرح، أو بمعنى أدق، شخصيات النتاج الإبداعى، الروائى والقصصى والمسرحى، لهذه الفترة، الفترة الخيالية، إذ جاز لنا قول ذلك.

فهذه الشخصيات «ثابتة لا تتطور ولا تنمو... ومثل هذه الشخصيات يستعمل لتعقيد الحوادث وتكريسها، ويصلح لقصص الحوادث لتعديدها وكثرة أعمالها، ليسهل تذكرها ومتابعتها والتعرف عليها أثناء السرد... دون أن يضطر (المؤلف) إلى بذل الجهد فى بناء الشخصية الذى لا يكلفه أكثر من لمحة عابرة أو لمسة سريعة. وهو يهتم بحياتها الخارجية وتصرفاتها دون أن يتعمق إلى تسجيل ما يضطرب فى العقل الباطن...» (٣٧).

وهى كذلك شخصيات أما «بسيطة التركيب، مبهمة الملامح،

والوانها متضاربة مختلطة، قد مسها المؤلف مساً رقيقاً وتركها تتحرك من خلال واقعها التاريخي دون أن يبعث فيها شيئاً من الحياة أو هي شخصيات هزيلة منها فئة مطموسة الملامح، تائهة السمات، وهي بسيطة قليلة التعقيد، ضحلة، وضعيفة التركيز لا يعنى المؤلف البتة بتصوير الصراع الذى يحتدم فى نفسياتها...» (٢٨)

ومرة أخرى، يجب أن نتقبل «ثبات الشخصية المسطحة على أنها خاصية وإيست خطأ.. لن تتبع الحبكة تطور الشخصيات، لأنها مدامت مسطحة لن تتطور، وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات فى مواقف جديدة وتغير من علاقاتها ببعض، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكاً نمطياً» (٢٩). نحن هنا مع النمطى/ النمونجى/ المثالى العام ولا مجال للمطالبة بالمبتاين الواقعى/ الخاص.

إنها السمات الخاصة بالشخصيات فى الأدب الشعبى، حيث الشخصيات الملحمية المسطحة ذات السمات المثالية البعيدة عن الواقع التى تكون اما خيراً مطلقاً، واما شراً مطلقاً... وحيث الأدب الشعبى لا يحفل فيما يتعلق برسم الشخصية، إلا بتصوير شخصيات مسطحة، لا معالم لها ولا أعماق، شخصيات لا تعلو أن تكون نماذج أو أنماط بشرية جامدة، لا أثر فيها للفردية أو الذاتية، ولا تطور فيها ولا نمو. أنها شخصيات تتماثل مع النموذج

الاقتصادي الموجود، أو مع النموذج الفني السائد، حيث عالم الحكاية الخرافية، وهو عالم ذو بعد واحد، حيث شخوص حكاياته، وهى تتماثل مع شخوص المسرحية الخيالية، تتحرك مع الزمان والمكان بدون عائق... وهذا يكشف عن خاصية أخرى لعالم الحكاية الخرافية، وهى انعزالية هذا العالم، وهذه الإنعزالية تعزل بالتالى شخوص الحكاية الخرافية عن عالم الواقع - أنها نماذج أو أنماط وليست شخصيات درامية / فنية.

سادسا: المخرج:

المخرج، هو العنصر الفني، العنصر المسرحي، الجديد الذى يبدأ يظهر - على استحياء - فى عروض المسرح الخيالى، فى المسرح الشعبى لم تظهر الحاجة إلى هذا العنصر الفني، المخرج، لغياب صورة مثالية، أو نموذج ما، يجب على الممثلين أن يحتنوه، وان يكون العرض التمثيلى صورة مقاربة/ مطابقة لهذا النموذج. اما هنا، فى المسرح الخيالى، فوجود النص المسرحي، المخطوط، ساعد على وجود شخص ما يحاول أن يطابق بين صورة العرض المسرحي وصورة النص المسرحي، وكان هذا الشخص هو المخرج، وكانت مهمته تتلخص فى الاشراف على التدريبات (البروفات) والمساعدة على التلقين (وقد استقل بهذه الوظيفة

«الملقن» فيما بعد).

لقد كانت التدريبات هي الوسيلة المثلى لمطابقة العرض للنص،
واقدر حرصت جميع الأجواق المسرحية (التمثيلية) على توافر هذه
العنصر، فنحن نقرأ عن جوق سليم النقاش: «واستطاع بعد سنتين
أو ثلاث من التمرين المتواصل، والعمل الدائب، أن يصل إلى نتيجة
تبعث على الارتياح» وكانت الملحوظة الأساسية على عرض هذا
الجوق أن «هذه الأعمال (العروض) لازال ينقصها بعض الإتقان،
المتوقف على زيادة التمرين» وعن جوق القرداحي نقرأ وقد حضر
كثير من كبارنا واعياننا التجربات التي اتمها في منزله فقرأوا
استعدادا تاما وحكموا بالنجاح» وهكذا.*

في البداية كانت عملية التدريبات هذه يتولاها أصحاب الاجواق،
أو مديروا الاجواق كما كان يطلق عليهم. ويوسف خياط الذي كان
«ينصح ممثلية بالاقبال ما أمكن من الاشارات والقصص في إظهار
الإنفعالات النفسية والتزام الاعتدال في التعبير عن شخصوهم كما
لو كان الحديث طبيعيا كي لا يذهب رونق المسرحية وتعب المؤلف
سدى» واسكندر فرح الذي كان مختصاً بتعليم وتمثيل الادوار
الهامة في جوق أبي خليل القباني، وسليمان حداد الذي كان «يساعد
في تعليم وتمثيل الادوار الهامة في جوق الشيخ سلامة حجازي
والذي كان ينادى بالتزام الطبيعة كما في الحياة، وكان يجلس ممثليه

فى المقاصير البعيدة أثناء التمثيل، فإذا ما طلبوا إليه أن يرفع عقيرته كى يسمعه أجابهم: «على الممثل أن يتجنب الخروج عن الطبيعة وعلى الجمهور أن يحسن الاصغاء» وكذلك سليمان القرداحى الذى كان «مختصا بتعليم التمثيل فى جوق القبانى ثم اتسلخ عنه واشتهر بتمثيل الأوار الفاجعة وكان يصك أذان جمهوره بصوت رهيب ويتسم طابع تمثيله بالغلو والصخب، كما كان يفرض على ممثلى فرقته أداء أنوارهم فى حنود التفجيع والتهويل والبعد عن القصد والطبيعة».*

وأول اسم يصادفنا، تولى هذه المهمة، مهمة تدريب الممثلين مع وجود صاحب الجوق هو اسم (رحمين بييس)، إذ كان فى جوق اسكندر فرح، بعد انفصال الشيخ سلامة حجازى عن الجوق، فى عام ١٩٠٥، يشرف على تدريب الممثلين - أنها المحاولة المبكرة لتقديم الإخراج المسرحى، والمخرج المسرحى.

ومع عزيز عيد، فى الجوق الذى كونه عام ١٩٠٧، نصل إلى ما يمكن أن نسميه الميلاد الحقيقى للإخراج كفن مستقل، متميز، له نواميسه وقواعده الثابتة - وكان منهج عزيز فى الإخراج منهجاً «واقعيّاً أقرب إلى الطبيعة، ولقد كان بلا شك يغفل نظرية المسرح كمسرح، لقد اتجه بالسليقة إلى نظرية محاكاة الواقع، وكان هذا الاتجاه فى تلك المرحلة من المسرح العربى شيئاً طبيعياً منطقياً»

(٣٠) وكان النظام المعمول به، وهو بمثابة القاعدة التي لا تكاد تعرف

الاستثناء في إخراج المسرحيات في ذلك القرن، هي:

أ - فترة تدريبات قصيرة، بضع ساعات في الأعمال الدورية،
وقلما تتعدى الأسبوع في الأعمال الجديدة .

ب - للممثل التصرف، في حدود معرفته، في الأزياء والمكياج مما
يؤدي إلى الفوضى.

ج - تقليدية المناظر.

د - إهمال الألوان العابرة ومشاهد المجموعات.

لذا لا يجب أن نتعجب إذا علمنا أن الإخراج، عند عزيز عيد،
شيخ المخرجين المصريين: «هو فرض لشخصيته على من يعملون
معه من الممثلين والغاؤه لشخصياتهم وصبغهم بصبغته الخاصة
حتى يتحولوا شيئاً فشيئاً إلى صور منسوخة منه... كان يفرض
علينا رؤيته الذاتية لكل نور ويغلب إحساسه وإشاراته وحتى النغمة
(التون) التي يجب أن تحقق عن طريقها الشخصية المطلوب منا
تمثيلها، فهذه المحاكاة أو التقليد الأعمى يهدم أبعاد الدور ويلغى
تنوع الشخصوس ويفرض علينا ببغائية مهلكة مدمرة لكل أصالة،
فيتنتهى الأمر بالممثل لا أن يتقمص الدور الذي صورته المؤلف، بل
أن يحاكي مخرج الرواية في إحساسه وحركاته وإيماءاته ووجه
صوته» (٣١) أنه نفس المبدأ، المطابقة، المطابقة بين العرض والنص،

المطابقة بين أداء المخرج وأداء الممثل، أى المطابقة مع نموذج مثالي ما، نموذج عد سلفا.

سابعاً: المؤلف:

يمكن القول أن لفظة مؤلف، هنا، سوف نستخدمها كما كانت تستخدم فى ادبيات العصور الوسطى، أو ما يمكن أن نسميه نظرية الأدب الخاصة بهذه العصور، أى القدرة على الباس موضوع معروف لدى القراء أو المستمعين رواء جديداً من حسن إختيار الكلام، والصور البلاغية الطريفة والاستطرادات الدالة على إتساع ثقافة الأديب وعمق معرفته. لا وجود هنا لمفهوم الابتكار أو التأليف كما نفهمه الآن، إذ كان على كل مؤلف كبير أن يعطى اقتباساً شخصياً لموضوع تقليدى معروف، وكان أسلوبه هو الذى يفرض شهرته.

لذا كان التأليف يعنى:

١ - اقتباس موضوع تقليدى معروف من التراث الشعبى، خاصة قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، وهذا ما فعله مارون النقاش فى مسرحيته «أبو الحسن المقل» وما فعله أبو خليل القباني فى مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» ومسرحية «مارون الرشيد مع أنس الجليس».. الخ.

٢ - تعريب وتمصير مسرحيات عالمية معروفة فى التراث المسرحى العالمى وإعادة إنشائها إنشاءً جديداً، مثل أعمال

واسين: اندروماك واستير وافغانية، واسكندر الأكبر من تعريب أنيب
اسحق ومحمد عثمان جلال، وأعمال كورنى: مى (هوراس) غرام
وانتقام (السيد) حلم الملوك (سينا) من تعريب سليم النقاش ونجيب
الحداد وأعمال شكسبير.

ومما يذكر أن هذه الترجمات، وما بها من عيوب (فى نظر
البعض) وما فيها من سمات، ترجع إلى أن كل مترجم/ معرب على
حده نظر إلى: المسألة وكأن هناك تراث أبى عالمى يأخذ منه
الموضوع أو الهيكل العام، ويعيد تأليف العمل برمته من جديد، أنها
طريقة فى التأليف، قد لا نعترف ولا نقر بها الآن، ولكنها طريقة
مألوفة فى عصرها، عصر نهاية القرن التاسع عشر فى البلدان
الشرقية، والكثير من بلدان العالم، التى طالعت الفن المسرحى
باعتباره تجربة جديدة.

ويكن رصد مكونات العرض المسرحى وهى تشمل:

أ - نشيد الافتتاح.

ب - الرواية المسرحية.

ج - الفصل المضحك (فكاهى/ غنائى).

د - انشودة الختام (تحية الجمهور / الدعاء للخليفة أو الخديو).

وبعد، هذه كانت أهم العناصر المسرحية والقيم المسرحية
لعروض المسرح الخيالى ويتبقى أن نتكلم عن تقاليد المسرح
الخيالى، التقاليد الفنية لعروض المسرحيات الخيالية.

١. الاستهلال:

الاستهلال هنا، كما في الحكاية الخرافية التي تبتدىء غالباً
ببداية استهلاكية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية، فاما أن نتحدث
الحكاية عن اسره وعن عدد أفرادها، واما أن تبدأ بالحديث عند
البطل وتذكر اوصافه، والاستهلال هنا بمثابة تمهيد للحكاية.

أ - في مسرحية «أبو الحسن المغفل وأهارون الرشيد» تبدأ
المسرحية وأبو الحسن يخاطب ذاته:

أبو الحسن:

واخلط الواد بالبياض	فينقضى امرى بلا اعتراض
اقضى على طه امام الجامع	شيخ الخوان الخابل المخادع
والارنيا المنافقون الأربعة	اشنقهم من بعد الف مقرعة
قد كنت عندهم اعز الناس	فغابرونى إذ رأوا أفلاسى
فالان أن القهر للحساد	ماامت سلطانا على بغداد
ويعد هذا تخلع العنثا	وجعل الليل لنا نهارا

في هذا الاستهلال نتعرف على شخصية ابي الحسن وما يعانيه،
بعد ضياع تركة أبيه على يد الامام طه الوصى، وهذه الحالة مما
بلغته إلى الحلم، حلم اليقظة كما يقول خاتمة عرقوب (ساخراً):

كم تشتتهى المحال فى الأوهام . ولم تتله غير فى الأحلام

ب - فى مسرحية «هارون الرشيد» مع الأمير غانم بن أيوب وقوت
القلوب» تبدأ المسرحية والأمير غانم يخاطب ذاته (وربما يخاطبنا -

الجمهور) منشدا:

..... والعقل مع الصبر زين، والجهل مع الجزع شين....
إلهي وفقتني في الاستمسك بما يقريني إليك من الحمد،
واعصمني من الاسترسال فيما يباعدني عنك من الخطأ والعمد.....
(ص ٣ - ٤)

وهو استهلال دال كل الدلالة على شخصية الأمير محمود، ورعه
وتقواه ومخاطراته وحبه للحق وتمسكه بالدين وخشيته للرب. وهي
سمات هامة في المواقف والأحداث التي تترى بعد ذلك أو ما
يعترضه من الغواية فيما بعد.

جـ - في مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس» تبدأ
المسرحية والأمير ابن سليمان يخاطب مساعده، الفضل ابن خاقان،
ويبدأ منشداً:

الذا الأمانى فى الزمان المراتب وقد نلت من مولاي ما أنا طالب
فيا حبذا ذا المجد لولا انقلابه وياحبذا الأشرار لولا الغياهب
ويا حبذا الاقبال لولا إنقلاب وياحبذا الراحة لولا المتاعب

.....
إنتى يا ابن خاقان، بعد قنيتى (جارتى) فرد الجنان، حسنها
المخير وقدها النصير وفصاحتها إلفانقة، ونبايتها الرائقة. وصوتها
الندى، قد وهى جلدى، وتوارى ارتياحى وتوالت اتراعى، فعليك أن
تعوضنى عنها بقينة مثلاً أو احسن منها. (ص ٣٧ - ٣٨)

وهذا الاستهلال يعرض لنا الموقف التمهيدى، بداية الأحداث ، لا يعرض الشخصيات أو السمات، ولكن الموقف الذى يطلب فيه الأمير جارية عوضا عن جاريته، ويكلف مساعده، المؤتمن، الأمين بتحقيق هذا الطلب. وهو - مقارنة بما سبقه - استهلال قوى، مختصر، دال.

٢. مخاطبة الجمهور:

فى المسرح الشعبى كانت مخاطبة الجمهور من بين التقاليد الفنية الهامة: ذلك لأن المسرح الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه إنما هو مجرد عرض مسرحى.

ولم يكن الأمر كذلك فى المسرح الخيالى، إذ ظهر الوهم المسرحى كمبدأ من المبادئ الفنية التى ساعدت كثير من العناصر الفنية على خلقه، ومن هذه العناصر:

أ - لغة العرض: أى لغة الحوار المنطوق، وكانت فى الأغلب الأعم لغة فصلى، بل كانت من فصلى التراث، وهو مستوى عال من مستويات اللغة المتداولة.

ب - أزياء العرض: لم يعد الممثلون يظهرون بملابسهم الشخصية لاداء الأنوار التمثيلية، بل صارت الملابس المسرحية تدريجيا من العناصر التى يهتم بها أصحاب الاجواق التمثيلية.

ج - زمان الرواية: زمن الأحداث، مع أنه مبهم زمانا ومكانا، إلا

أنها تشير عموماً إلى زمن الخليفة العباسي هارون الرشيد وإلى عاصمته بغداد إشارة ضمنية، أو هكذا يفهم المتفرج والمهتم. هذه ، وغيرها، هي العناصر الفنية التي رسخت من هذا المبدأ المسرحي الجديد، الوهم المسرحي، لذا لا مجال هنا لمخاطبة الجمهور، خاصة، كما رأينا، وأنه كان جمهوراً غير مشارك، جمهوراً حضر ليتابع ما يقدم له، يتابع التمثيل عن طريق العين، ويتابع الغناء والطرب عن طريق الأذن.

لذا ، اقتصر هذا التقليد، تقليد مخاطبة الجمهور، إشراكه في العرض أي الترحيب بمشاركته في العرض، اختزل إلى تحية الجمهور في المقدمة والخاتمة في بداية العرض وفي ختام العرض.

٢. تقليد الجلوس:

ويقصد به جلوس المتفرجين، جلوسهم في مقاعد منفصلة، في صفوف متوازية، لمشاهدة العرض المسرحي، لقد تحولت كتلة المتفرجين المتحلقة (الواقفة) حول الممثل، تحولت إلى مجموعة المتفرجين الجالسين في صف أمام الممثل، أمام خشبة التمثيل. بدأ هذا التقليد، تقليد الجلوس، في العروض الأولى للمسرح الخيالي في عرض مسرحية «أبو الحسن المغفل»، ثانياً أعمال مارون النقاش (١٣ يناير ١٨٥٠):

«أما المنصة فقد أقيمت في الصدر، وجلس النظارة أمامها، ونشرت فوق القاعة ظلل من اشعة السفن... ووضعوا لى ولامين أفتدى قوتيل في الصدر، ووضعوا مقعدا طويلا للقضاة، إلى الشمال. أما سائر المدعوين من ذوى الشأن، فقد اجلسوا إلى اليمين» (٣٢) لقد تبعثرت كتلة المتفرجين إلى جزئيات صغيرة، إلى متفرج منفصل.

‘ واتبع هذه التقليد في أولى عروض جوق سليم النقاش في الاسكندرية (٢٣ ديسمبر ١٨٧٦): «فلما اسفر هذا الخبر عن الوقت ولدى العموم انتشر... وجلس كل حيث: أعد له بموجب تذكرته، على قدر رفع طبقته ومقدرته» تقليد الجلوس، حيث الصفوف: قريبا أو بعدها عن منصة التمثيل، تماثل مكانة المتفرج، وقدرته المالية، وقدره الطبقي/ الاجتماعي. لقد انقضى إلى غير رجعة تقليد الطقة، حيث الجميع سواسية متساوون، حيث لا طبقية بعد.

هذا عن المتفرج، أما الممثل، فإننا نلاحظ قلة التعليمات - الارشادات المسرحية - فيما هو مكتوب في النصوص المخطوطة، أو المطبوعة للمسرحيات، الإرشادات الخاصة بحركة الممثل: الوقوف/ الجلوس، فقط يذكر دخول (ظهور) وخروج (إنصراف) الممثل. أن الممثل المؤدى هنا، لا تزال له وظيفة إخبارية، أي الحضور للدلاء ببعض المعلومات أو لازالة لبس ما أو لا تمام صلاح

بين الشخصيات، وينصرف للذهاب إلى مكان ما، لإحضار شيء ما أو لإبلاغ رسالة ما .

إن استمرارية الأداء داخل الفصل الواحد، والفصل الواحد يحتوى على عدة مشاهد مقسمة طبقاً لدخول / خروج الشخصيات، مما يعنى سرعة الاداء داخل الفصل، وينتهى وجود الممثل فوق خشبة المسرح، فور إنتهاء ما يقوله.

لقد أدى، جلوس المتفرج ووقوف الممثل، إلى كسر الإيقاع: ما بين المتفرج والممثل، لم نجد هنا وقوفاً فى حلقة ينتقل الإيقاع فيها من الممثل إلى المتفرج، والعكس، الإيقاع الصوتى والحركى مما يدفع إلى المشاركة. نحن هنا جلوساً فى صف ولا واسطة لانتقال الإيقاع بين الخشبة حيث الممثلون، والقاعة حيث المتفرجون.

٤- المعاصرة:

أى قضايا تناولها المسرح الخيالى ، وهو يقدم لنا الخليفة والملك والسلطان والشاة والوزراء والامراء والجوارى والغلمان والسياف والحاجب؟ وأى قضايا تشغل هؤلاء يمكن أن تشغلنا نحن رواد المسرح فى مصر، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول من القرن العشرين؟ أم انه مسرح للتسلية والترفية ولا مكان هنا لقضايا ما، عامة أو خاصة، فى هذا العالم، عالم المسرح

الخيالى؟

بداية، لابد من الإشارة أن التفكير فى العصور الوسطى لم يفصل ابداً بين المثالى والواقعى، عالم الخيال وعالم الواقع. إذ أن «العالم المجهول لا يبعد كثيراً عن العالم المعلوم فى الحكاية الخرافية، بل هو قريب منه كل القرب ومعنى هذا أن العالم المجهول فى الحكاية الخرافية يقع فى مستوى العالم المعلوم.... ومعنى هذا أن عالم السكايه الخرافية نوبعد واحد»^(٣٢) لا انفصال بين العالمين المثالى والواقعى. وهى قصص تقابل بصورة عامة بين عالمين: أحدهما خيالى خرافى. أشبه بلحلام اليقظة، والآخر واقعى متشائم، وأولهما مهرب لثانيها، ويمعن الراوى فى إبراز المفارقة بين العالمين. أن تصوير العالم الخيالى، لا يعد هرباً فى رأينا، بل نقداً للعالم الواقعى، العالم المعاصر.

وهذه الحيلة، معروفة فى الأدب الشعبى، خاصة فى حكايات الف ليلة وليلة، إذ أنه لما كان «الحكم فى هذه العصور التى عاشت فيها الليالى حكماً مستبدّاً وإن اختلف هذه الاستبداد قوة وضعفاً حسب البلدان وحسب العصور... صورته الليالى صورة عكسية رائعة باشادتها بعدل الرشيد وعظمة عصره الذهبى»^(٣٣) أن ظلم الواقعى يستدعى عدل الخيالى، أنه التضاد أو المفارقة، المقارنة بين ماضى سعيد، وحاضر كئيب، التضاد الذى يُبعد من الزم لوازم الحكاية

الخرافية.

هكذا كانت المعاصرة فى المسرحيات الخيالية، فما الخليفة والملك والسلطان والوزراء والأمراء إلا رموز، انها تناول رمزي لواقع معاصر، وشتان بينها وبين تناول المباشر/ الفوري للواقع فى المسرح الشعبى، أنها رمزية الحكاية الخرافية، فكل رمز فى الحكاية الخرافية له مغزى فى حد ذاته وهو يسهم مع الرموز الأخرى فى إبراز المغزى النفسى الكبير للحكاية، أو المغزى الاجتماعى.

فإذا كان المسرح الشعبى قد تناول فى أعماله القضايا العامة ذات الصبغة الاجتماعية، فإن المسرح الخيالى تناول القضايا العامة، العالمية: ذات الصبغة الإنسانية، قضايا تتعلق بالدستور الأخلاقى للشعب، الخير جزاؤه الخير، والشر جزاؤه الشر، بل أن جزاء الخير والشر يكون فى هذه الدنيا ويكون سزيعا أيضا.. فالشعب مهما آمن بالجنة والجحيم لا تسمح له طبيعته الساذجة بهذا الإنتظار - إنها قضايا الخير والشر.

لذا، ارتبطت المسرحية الخيالية، والأدب الخيالى عامة، كما ارتبط الرومانس، بأنه « شكلا متكرراً للرغبات الخاصة فى المجتمع، وبخاصة تلك الرغبات التى قد لا تجد تعبيراً صريحا فى المجتمع. وكان القاص أو الراوى أو المؤلف، قصد إيراد عالم الخيال والخوارق هذا أن يعزى نفسه ونفوس سامعيه عن حالهم وأن يتخفف

فى قرارة نفسه بما لم يزل ولم يجد السبب أن يناله غيره من الناس
لذا نجد دائماً تحقيق الرغبات الخاصة، رغبات الجمهور، إذ فى
«الرومانس التقليدى لا يخيب أمل أحد قط. فخيبة الأمل تبعث الشك
فى وظيفة تحقيق الرغبة التى تميز النمط، وتتناول من البناء الذى يقوم
عليه عالمه» (٣٥) عالم تحقيق الرغبات.

يرى النويين موير فى الراوية الخيالية (الرومانس): «أن الحبكة
تتمشى مع رغباتنا لا مع عقولنا أنها تكشف فى قوة، أكثر مما نملك
نحن، عن رغبتنا فى أن نحيا حياة خطيرة لكنها آمنة، وأن نقلب
الأشياء رأساً على عقب ونخرج على ما يمكننا الخروج عليه فى
قوانين وننجو مع ذلك من العواقب. أنها صورة خيالية للرغبة أكثر
منها صورة للحياة» (٣٦).

أ - فى مسرحية «أبو الحسن المفضل»: تتحقق رغبة أبى الحسن
فى أن يكون خليفة ليوم واحد، ليحق الحق ويقيم العدل، وينفذ
الخليفة (هارون الرشيد) له امنيته. ثم يعود أبو الحسن إلى حياته
العادية دون ما ضرر.

ب - فى مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت
القلوب»: تشغل مكيدة زوجة الخليفة (زبيدة - وهى لا تظهر أبداً) ويقع
الأمير غانم فى هوى الجارية قوت القلوب، ويعد مواقف من الحرمان
والرغبة والإقبال والاعراض، منه ومنها، ويعد جلاء الموقف للخليفة

هارون الرشيد الذي تأكد من عفة الأمير والجارية، يتم زواج الأمير غانم والجارية وزواج هارون الرشيد من أخت الأمير غام.

٥. الغنائية:

لم تعد عروض المسرح الخيالي، عروضاً شاملة، شمولية، تحوى الموسيقى والرقص والغناء والألعاب البهلوانية (الأكروبات.... الخ) وغيرها من المهارات البدنية والذهنية للممثل المرتجل، بل صارت عروضاً غنائية أخذت شكل القالب الغنائي، الأوبريت، تقلصت مهارة الممثل إلى المهارة الصوتية، الغناء.

لذا وجئنا المؤلفين يحرصون على إرفاق قائمة الألبان والأنغام في النصوص المخطوطة لعروضهم التمثيلية.

* عند مارون النقاش، يذكر ألبان الرواية لكل فصل من الفصول على حدة ولكل فقرة غنائية داخل الفصل الواحد، يذكر النغمة (المقام)، الصبا، البيات، عراق، الحجاز، الراست... الخ.

١ - في مسرحية «البخيل»: يبلغ إجمالي الألبان ١٩، ٢٣، ١٨،

١٥، ٣٠، لحن لكل فصل من الفصول ومجموعها (١٠٥) لحن.

٢ - في مسرحية «أبو الحسن المغفل»: يبلغ إجمالي الألبان،

٢٩، ٣١، ٢٣ لحن لكل فصل من الفصل، ومجموعها (٩٣) لحن. لقد

تحول المسرح الشامل إلى المسرح الغنائي.

بعد هذا العرض التحليلي لعناصر وقيم تقاليد المسرح الخيالي ومع تحول الكثير من هذه العناصر المسرحية واختفاء بعض القيم المسرحية، وكذا التقاليد المسرحية، ما هي السمة، أو السمات، التي تسم المسرح الخيالي والمسرحية الخيالية.

ويرى الباحث أن سمة الخيالية تعنى:

١ - مسرح يتناول قضايا إنسانية عامة.

٢ - مسرح شخوصه نماذج أو أنماط رمزية أكثر منها واقعية.

٣ - مسرح يعتمد أساسا على التراث الشعبي (حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها) والتراث العالمي (مسرح راسين وكورنى وشكسبير...).

٤ - مسرح اختلطت فيه الوظيفة الاجتماعية/ النقد، الوظيفة الفنية/ الترفيه.

٥ - مسرح أقرب إلى النوع الكوميدي منه إلى النوع التراجيدي.

وقبل تحليل بناء المسرحية الخيالية وبناء الحكاية الخرافية، يجدر بنا دراسة وتحليل العلاقة بين الإنتاج الفكرى للمسرح الخيالي، المسرحيات الخيالية، والبنية الاجتماعية للنظام الاجتماعى المعاصر لها، كما تتبدى فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية

والجوقية وأخيراً الفكرية الثقافية.

فى دراسة هذه العلاقة سوف نجد المبادئ التالية:

١. الفردية:

لقد بزغت الفردية فى المسرح الخيالى، فى ظهور التخصص
الوظيفى / المهنى فى ظهور المؤلف والمترجم والمغرب، وكذا
المطرب والملحن والمغرب وصاحب الجوق والممول، لم نعد هنا بإزاء
جماعة تقدم عملاً جماعياً، كما فى المسرح الشعبى، جماعة لا نذكر
منها إلا نسبتها إلى شخص معين (أولاد رابية) أو نسبتها إلى صفة
معينة (جماعة المحبطين) أننا بإزاء الجهد الشخصى الذى ينسب
إلى فرد محدد.*

والفردية هنا، هى فردية بازغة، فردية فى مراحلها الأولى، أسماء
كثيرة ولكن الجميع يأخذون من مصدر واحد، نبع واحد، هو التراث
العالمى (الشعبى أو الأجنبى) إذ أن الحكاية الخرافية، ومن ثم
المسرحية الخيالية، تتميز بالطابع العالمى لا الطابع المحلى.

٢. المشاعية:

يقصد بالمشاعية هنا، مشاعية النصوص المؤلفة/ المترجمة،
ومشاعية الأصول التراث العالمى (الشعبى أو الأجنبى).

أ. مشاعية النصوص:

كانت نصوص / مخطوطات أعمال مارون النقاش وأبو خليل القباني ونصيب الحداد وطانيوس عبده وغيرهم نصوصاً شائعة، على المشاع، ما بين الاجواق التمثيلية. حتى أن أحد النقاد عبر عن ذلك بقوله: مضى نحو الثلاثين عاماً والاجواق العربية (السورية) تشتغل في هذا الفن (فن المسرح) ورواياتها التمثيلية لا تزيد عن الخمسة عشر (١٥) رواية، وهو ما نجده عند مراجعة المواسم المسرحية للاجواق العربية، حيث نجد تكرار نفس المسرحيات في الاجواق المختلفة في نفس الموسم وفي فترات متباعدة.

ب. مشاعية الأصول:

كانت المسرحيات العالمية، مسرحيات راسين وكورنى وشكسبير وغيرهم، من التراث العالمى مشاعية بين المترجمين والمعربين، حتى أننا نجد أكثر من ترجمة تعريب للعمل المسرحى الواحد على فترات متباعدة، وتقدم عن طريق الاجواق التمثيلية المختلفة.

- هملت: قدمها جوق سلامة حجازى عام ١٩٠٥ (تعريب طانيوس عبده) وقدمها جوق جورج أبيض عام ١٩١٨ (تعريب خليل مطران).
- غادة الكاميليا: قدمها جوق سلامة حجازى عام ١٩٠٥ (تعريب عبد القادر المغربي) وقدمتها فرقة رمسيس عام ١٩٢٣ (ترجمة محمود عزمى).

هكذا كان الأمر، حتى أثير الموضوع على صفحات الجرائد والمجلات، موضوع حقوق التأليف، أى حقوق الملكية، إذ تدل شواهد الأمور أن الصحافة المصرية فى مطلع القرن العشرين أخذت تلح فى المطالبة بحماية حقوق المؤلفين ووضع القوانين الكفيلة بصيانتها... وبدأ الكتابة فى ضرورة وضع نظام لحقوق الكتاب سواء كانوا مؤلفين أو معرّبين. إذ أن أصحاب الاجواق التمثيلية كانوا يغمطون المؤلفين والمعرّبين حقوقهم على نحو لا يليق، وكانت طريقتهم فى ذلك هى «أنهم يتتاعون الرواية من كاتبها صفقة واحدة باى ثمن يتتاعونها، ثم يأخذون فى تمثيلها فيحتلبون ما استطاعوا دون أن يكون لكاتبها من وراء ذلك أدنى فائدة حتى ولا أدبية لأنهم تعولوا أن يتناسوا عند الإعلان عن الرواية ذكر اسم كاتبها... وكان لهذا الموضوع عناية أكبر من المحامى سامى الجريدينى، إذ كتب يقول: «فكما أن القانون يضع نصوصا ولوائح لملكية العقار والأطيان والتجارة، هكذا يجب أن يضع نصاً لما يملك الإنسان من غير هذه الأشياء، فإن من المقتنيات ما هو مادى ووجه إليه القانون كل نظرة، ومنها ما هو أدبى نتيجة الفكرة والعقل لم يعره لهذه الساعة التفاتاً كبيراً. ففى حال عدم وجود نص صريح فى قانوننا عن حقوق التأليف وجب الرجوع فيها إلى النصوص القانونية العمومية والقواعد الحقوقية الأصلية» (٣٧) أنها دعوة لتبقيين

المقتنيات المعنوية (الأدبية) بعدما قنن المجتمع المقتنيات المادية (الأطيان والعقارات) أنه هنا يخاطب المشرع بلغة المصالح المادية مع هذا لم يتم تقنين حقوق المؤلف إلا بعد حوالي نصف قرن.

٢. اللامركزية:

كما رأينا إنتقل التنظيم الإدارى للدولة من اللامركزية فى العصر العثمانى المملوكى ومر بالمرحلة المركّزية، مع التنظيم الإدارى فى عصر محمد على (باشا) وارتقى هذا إلى مفهوم الدولة القومية فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، مع عصر الخديو إسماعيل. والمسرحية الخيالية، مثلها مثل الرومانس، تنتمى إلى الأدب القروسطى لذا وجبنا الطابع اللامركزى يفلب عليها، وكما يرى أحد النقاد أن... يميز نماذج الرومانس القروسطية الطريقة التى تجعل بها جميع ما يشغلها ظاهراً وفى المتناول فى الوقت نفسه، لا شيء يوضع فى المرتبة الثانية.. إنه السرد البوليفونى (متعدد الأصوات)... ففى الموسيقى يكون البوليفونى شكلاً تجتمع فيه الأصوات المختلفة ويتحرك بما يوحى بالاستقلال والحرية، رغم أنها تتداخل بشكل متناغم، وهذه إستعارة تناسب حكاية الرومانس، حيث تكون الشخصيات والأحداث شديدة الاختلاف فى حركة طليقة، وفى

الوقت نفسه تتشابك لتؤلف كلا منسجماً، ويكون الفعل معقداً كثيفاً في الغالب، لكن الشكل البوليفوني يعنى أن التركيز يستند إلى الحواس (ألوان براقعة، أصوات، تغيرات سريعة في المشهد، نساء جميلات أوصاف دقيقة لطراز العمارة والزينة) وهي نادرا ما تكون تركيزاً في ذروة الحبكة... أمامنا عالم مستو مزحم يقوم على بعد دائم عنا، كثير الألوان، ملء بالتفاصيل والخصوصية، يتحرك إلى الخارج دون إنقطاع.. لا يترك شيء قط في النهاية... هنا لا تكون الحركة بإتجاه أو بعيد عن مركز حقيقي، لأنه ليس ثمة من مركز؛ بل بإتجاه لا نهائية محتملة،^(٣٨) إنها الخطوط المتوازية التي لا تتجه إلى مركز ما، والتي لا تتقاطع، والتي يمكن أن تقف في أية لحظة.

أ - في مسرحية «أبو الحسن المغفل وأهارون الرشيد»: هنا مجموعة من الخطوط المتوازية تعرض أمامنا بطريقة بوليفونية متعددة الأصوات، خط علاقة عثمان - سلمى، سعيد - دعد ثم خط علاقة الخليفة - أبو الحسن، جعفر - عرقوب.. وفي لحظات أخرى تتحول الخطوط المتوازية إلى خط جديد، سعيد - سلمى، عثمان - دعد، والخليفة - جعفر، أبو الحسن - عرقوب. لا وجود هنا لشخصية ثانوية ولا وجود أيضاً لشخصية مركزية، بطل مركزي، الجميع على قدم المساواة، يتشاركون في دفع الحوادث وتعقيدها لا في إتجاه مركز ما، ولكن في إتجاه لا نهائية، والخاتمة، النهاية، يمكن أن

تحدث في أية لحظة فالمسألة ببساطة تشمل «تراكم أحداثها وتراكبها وخضوعها للقدر والمصادفة وإعتمادها على العلاقة الغرامية والمغامرة.... ومحاولة الربط بين الفصول ربطاً تعسفياً لإنعدام الحتمية والسببية في تسلسل هذه الأحداث.. مما يجعل نهاية الرواية لا ترجع إلى التسلسل المنطقي للأحداث وإنما ترجع إلى أن المؤلف.. قد استنزف كل ما لديه من حيل والأعيب» (٣٩).

ب- في مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس»: نجد أيضاً مجموعة من الخطوط المتوازية تقدم لنا بطريقة بوليفونية، متعددة الأصوات، خط علاقة ابن سليمان - الفضل بن خاقان، ابن سليمان - المعين بن ساوى، ثم الفضل بن خاقان - المعين بن ساوى. وهناك خط العلاقة الجديد على نور الدين - أنس الجليس - وفيما بعد بظهور الخليفة، يظهر خط العلاقة: الخليفة - على نور الدين، ثم الخليفة - ابن سليمان (المعين بن ساوى)، الخليفة - الفضل بن خاقان... وهذه الخطوط المتوازية تسير طوال المسرحية. والخاتمة، النهاية، ليست حتمية ولا منطقية ولا سببية (وهي سمة وليست عيباً أو خطأ) أنها خاتمة تنتهي سير الأحداث المتتالية، وتحق الحق، وتعيد الأمور إلى نصابها، إذ لا بد أن يعود البطل بعد الإنتهاء من المخاطرة إلى حياته، المنتظمة الآمنة. بغير أن تخلف المخاطرة في حياته أثراً تحول دون ذلك. هذه هي النهاية وإليها تسير الخطوط المتوازية إلى

لا نهائية.

٤. التجانس الفكرى:

وهو هنا وحدة الفكر، الفكر الدينى، حيث الصبغة الدينية واضحة فى المؤلفات المأخوذة عن التراث الشعبى، أو المعربات المأخوذة من التراث الأجنبى لا اختلاف بين هذه وتلك، لان الفكر الدينى هو الفكر المشترك الذى يتحرك من خلاله المؤلف أو المعرب.

* فى المسرحية المؤلفة (التراث الشعبى):

أ - المقدمة: وهى مقدمة وعظمية، بنية يغلب ليها الدعاء لولى الأمر. من ذلك ان مارون النقاش نظم دعاء لينشده الممثلون فى بداية العرض، بمثابة مقدمة (أو استهلال للعرض) يقول فيه:

يا سامعا منا النداء يا صروريا منا الصدى

أحفظ لنا سلطاننا عبد المجيد الامجد

ب - النص المسرحى: ويشتمل على الكثير من العبارات والصياغات والاقتباسات الدينية/ الإسلامية، ومنها:

توسل على نور الدين، إلى الخليفة هارون الرشيد بقوله:

واتيت بابك اصرخاً متعلقا بعدى الخلافة كى افوز بنصرتى

فأدر أخطوبى أننى بك لائذ وأطو بنور العدل غيهيب ظلمتى

انه أقرب إلى المديح الدينى منه إلى الشكوى، ويكفى الرجوع

إلى ألفاظ مثل شكوتى، نصرتى، بابك، نصرتى، لأنّذ، العدل... الخ.
 جـ - الخاتمة: نجد نفس الدعاء الدينى للولاة والحكام. فى
 مسرحية «هارون الرشيد وأنس انجليس»، وبعد تمام الفصل
 الخامس، نجد: (سلام خديوى).

يؤيد الله لنا خديوننا الباهى السنا
 نصر عزيز جاعنا يعدله وفضله
 * فى المسرحية المعربة (التراث الأجنبى):

فى مسرحية «عائدة» نجد تضمين النص لآيات قرآنية وتعبيرات
 إسلامية:

رأى دأما من من كفاك البيضاء هذا اللوا أحمله يا ذات مجد عجيب
 لنا فتحنا فوقه سطررت ضمن إليه لد لجا لا يخب
 وخط فيه السعد رغم العدا نصر من الله وفتح قريب
 عائدة: يا من على قلبى استوى جرعتنى كأس الجنوى
 هذا فؤادى بالهوى ما ضل فيه ولا غوى
 ومفيس: تالله لا يفلح الظالمون، وسيعلمون أى منقلب ينقلبون.

٥. الثقافة الموحدة:

لم نعد بازاء ثقافات متعددة، ثقافات الجماعات المحلية
 المتعددة، ولا يعنى هذا أن هذه الجماعات المحلية كفت عن أن تنتج

ثقافتها الخاصة بها في أشكالها المتعددة، السيرة والموا
والقصص الشعبي.. والشعر العامي وغير ذلك. ولكن الثقافة الموحدة
تعني أن غالبية مؤلفي ومترجمي ومعري هذه الفترة هم من حملة
الثقافتين:

أ - الثقافة التقليدية (العربية):

حيث لعبت المكاتب، الكتاتيب، دوراً أساسياً في تلقيهم الثقافة
العربية الإسلامية، والتراث الأدبي التقليدي، الشعر والمقامات
والخطابة وغير ذلك.

ب - الثقافة الأجنبية (الفرنسية):

حيث كان لمدارس الفرير والليسية، سواء في مصر أم في
الشام، الأثر الكبير في تلقيهم الثقافة الكلاسيكية، وأهم عناصرها
المسرح، مسرح راسين وكورني، وحتى مسرح شكسبير، كما سبق
القول، ترجم عن هذه اللغة الفرنسية.

وهكذا، صدر الجميع عن فكر متجانس وثقافة موحدة، ومما
جعلنا لا نلمح الكثير من التباين، التمايز، في إنتاجهم، سواء المؤلف
أو المترجم أو المعرب.

٦. التمويل:

كانت مشكلة التمويل، تمويل العروض المسرحية للاجواق

التمثيلية المختلفة من أكثر المشاكل أهمية في المسرح الخيالي، لم نعد امام جماعة جواله تلتقط قوت يومها مما تقدمه يوماً بيوم، ولا تتكلف في سبيل تقديم عروضها أية مبالغ على الإطلاق إذ لا وجهة للاستثمار في المناظر أو الملابس أو الأكسسوارات أو فريق المنشدين أو الموسيقيين.... الخ وهي مطالب كان على الاجواق أن تدبرها، تدبر تمويلها، في عروض المسرح الخيالي.

*** التمويل الحكومي:** في بداية النشاط المسرحي كان من أهم مصادر التمويل للاجواق التمثيلية، كما رأينا فيما ذكره جرجي زيدان أن هذه الفرق كانت قائمة بإقبال رجال الحكومة والوجهاء وكان السماح لهذه الاجواق بالتمثيل في مسرح دار الاوبرا الخديوية بالقاهرة، أو مسرح زيزينيا بالاسكندرية، من أهم جوانب تشجيع الحكومة لهذه الاجواق. وشمل هذا التشجيع تقديم الحكومة الإعانات من ميزانية المسرح لبعض الاجواق التمثيلية، مثلما كان الأمر مع جوق سليمان القرداحي، وكانت مسألة إعانة الاجواق المسرحية من المسائل الهامة التي اثيرت على صفحات الجرائد المصرية، منذ نهاية القرن الماضي.

*** التمويل الاهلي:** فقد شاهننا وجود أهم الممولين في هذه الفترة، على شريف باشا، عبد الرزاق عنایت، عمر سرى وطلعت حرب.. وكان دورهم أهم وأبعد أثراً في النشاط المسرحي، إذ

كانت صفة الممول تعنى ملكية رأس المال، لا ملكية الجوق، وهؤلاء الممولون هم أساساً من محبى فن التمثيل وفن الطرب والغناء، وفن الموسيقى.

ارتبط بمسألة التمويل، أجور الممثلين، وكذا اثمان التذاكر، أسعار الدخول - الممثلون لم يعودوا بعد أفراداً من العائلة (الجماعة التمثيلية)، والمتفرجون لتباينهم الاجتماعى وعدم تجانسهم الثقافى، لأنهم لم يعودوا بعد، أعضاء فى الجماعات المحلية، المعروفة لدى الفرق الجواله، ولأنهم هنا حضور بصفتهم الفردية لا بصفتهم العائلية (كأعضاء فى عائلة فلان أو طائفة كذا). صارت اجرة الدخول من البيانات التى يعلن عنها مبدئياً مع الإعلان عن المسرحية، نقرأ عن جوق القبانى: «وأول رواية تشخص» أنس الجليس، وهى بديعة مسرة، وأوراق الدخول تباع فى باب المحل باثمانها المعينة وهى (٥) فرنكات للدرجة الأولى، (٢) للدرجة الثانية و (١) للدرجة الثالثة وهى قيمة زهيدة فى جنب الفوائد المكتسبة»^(٤٠) هنا الاجواق تقدم سلعة تباع وتشتري فى سوق النقد، الاقتصاد النقدى، بدلا من المقابضة بين السلعة وبين النقطة (النقود) كما فى المسرح الشعبى.

ويمقارنة أسعار الدخول (أثمان التذاكر) ومستويات الدخل فى هذه السنوات المبكرة فى نهايات القرن التاسع عشر، وفى بدايات

القرن العشرين، تبين لنا أن المسرح قد تحول من تسلية شعبية إلى تسلية رجال البلاط وكبار رجال النولة (الأعيان.. عليا القوم).

وبعد ، يتبقى لنا فى هذا القسم- تحليل بناء المسرحية الخيالية ومقارنته مع بناء الحكاية الخرافية. والعمل الأساسى هنا هو الدراسة الرائدة للناقد الروسى فيلاديمير بروب عن «مورفولوجية الحكايات الشعبية»- المؤلف عام ١٩٢٩.

والتحليل المورفولوجى هو وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، علاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع. والحكاية، عند بروب، تتكون من مجموعة من الوحدات الوظيفية (Functional Unit) وهى عبارة عن فعل من أفعال شخوص الحكاية، وهى وحدات ثابتة، على الرغم من تغير شخوص الحكايات ومع تغير الوسيلة التى تنفذ بها الأفعال.

والحكاية الخرافية، تشتمل على (٣١) وحدة وظيفية، تبدأ بالخروج وتنتهى بالزواج أو الزواج وإعتلاء العرش، وهى تبتدىء ببداية استهلاكية تمهد لظهور الوظائف التمهيديّة، وهى الوحدات من رقم (١) إلى رقم (٧) وتفيد الوحدة الوظيفية رقم (٨) (وهى الشخصية الشريرة التى تسبب الانزى لأحد أفراد الأسرة) أو رقم (١٨) (وهى أحد أفراد الأسرة يشعر بأن هناك شيئا ما ينقصه فى حياته، أو أنه

يرغب فى الحصول على شىء)، تعتبر هذه الوحدة الوظيفية من الأهمية بمكان، حيث ينشأ عنها الحركة الحقيقية فى الحكاية الخرافية.

وتشمل الحكاية الخرافية على **الشخص الرئيسة** التالية: -

١ - الشخصية الشريرة.

٢ - الشخصية المساعدة.

٣ - الشخصية المناحة.

٤ - شخصية الأميرة (الزوجة).

٥ - الشخصية التى تبعد البطل.

٦ - شخصية البطل.

٧ - شخصية البطل المزيف.*

وهناك كذلك **النواقع**، أى الأسباب التى تدفع **شخص** الحكاية للقيام بأفعال محددة - ومنها، الجشع، الغيرة، الطمع، الاحساس بالنقص أى الحاجة إلى شىء ما.

وهذا البناء التركيبى من المرونة والشمول، بحيث يمكن للقاص من أن يتحرك فى نطاقه فى شىء من الحرية. فهو يختار من الوظائف ما يلائم ظروفه الحضارية وأحواله النفسية، وفى وسعه كذلك أن يغير من ترتيب الوحدات الوظيفية كيفما شاء. أما بالنسبة للشخص، فهو حر فى أن يختار منها ما يتلائم كذلك مع ظروفه

الحضارية، أى أن القاص، ومن ثم المؤلف المسرحى له حرية الاختيار، الحرية الفنية.

ولنحاول الآن دراسة بعض المسرحيات الخيالية، بناء على هذا التحليل البنائى، المورفولوجى، للحكاية الخرافية.

أولاً: مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس»: *

- تبدأ المسرحية بداية استهلاكية يعرض فيها الأمير ابن سليمان، نائب البصرة حالة وما وصل إليه، بعد موت جازيته ورد الجنان، ويطلب من الفضل ابن خاقان، أمين الأمير، البحث عن جارية، ويشكو المعين بن ساوى، من تفضيل ابن سليمان الفضل عليه

(١ - ١، ١ - ٢: ص ٣٧ - ٣٩).

- [و٢] هناك تهذيب من الفضل إلى أنس الجليس، كى تتجنب ولده على نور الدين، لسوء خلقه مع النساء، وخوفاً من الندامة

(١ - ٨: ص ٤١)

- [و٣] أنس الجليس ترتكب المحظور وتقع فى هوى على نور الدين.

(١ - ١١: ص ٤٢ - ٤٣)

- [و٤ - ٧] الشخصية الشريرة المعين بن ساوى، والدس للفضل، الشخصية الشريرة تعلم معلومات عن ضحيتها (بطش على نور الدين، ابن الفضل ابن خاقان.

(١ - ٣: ص ٣٩).

- المعين يرسل (قاصد) محاولاً خداع الفضل بإبقاء أنس الجليس ليلة في دار الفضل. (١ - ٧: ص ٤٠ - ٤١)
- [٨] المعين يسبب الأذى للأسرة جميعها وخاصة الأمير على نور الدين. (١ - ٢٢: ص ٤٩).
- [١١] البطل يترك أسرته: ويخرج لمغامرة غير واضحة المعالم، ويذ لك يهرب على نور الدين وأنس الجليس ومحاولتهم الوصول إلى دار السلام (بغداد) (٢ - ١ - ٢ - ٤: ص ٥١ - ٥٧).
- [١٢] الشخصية المأنحة، الخليفة هارون الرشيد، تختير البطل وتعرف حكايته (٢ - ٧: ص ٦٠).
- [١٣] توسل أنس الجليس للخليفة. (٢ - ٧: ص ٦٠)
- [١٤] البطل يحصل على الاداة السحرية، وهي هنا كتاب الخليفة لنانب البصرة ابن سليمان (٢ - ٨: ص ٦١ - ٦٧)
- [١٦] على نور الدين يقابل الشخصية الشريرة (المعين) يعرض له كتاب الخليفة. (٣ - ٥: ص ٦٦ - ٦٧).
- [١٧] على نور الدين وأنس الجليس يسجنان مع الفضل ونعيم، على يد المعين (٤ - ١: ص ٦٩ - ٧٢)
- [١٩] زوال خطر المعين، الشخصية الشريرة. (٤ - ٤: ص ٧٨ -)
- [٢٣] البطل على نور الدين وأنس الجليس والفضل ونعيم

يستعدون للعودة إلى البصرة، أى العودة إلى الديار، ديارهم.
(٥ - ٢ : ص ٨٢).

لقد تمثلت هنا معظم الوحدات الوظيفية للحكاية الخرافية، وتوقفت
الحكاية عند الوحدة الوظيفية رقم [٢٣] (وهى عودة البطل إلى بيته)
بدلاً من (وصول البطل إلى بلد غريب آخر) ليكون بداية حركة جديدة
فى الرواية، وتصل بها لاستكمال الوحدات الوظيفية، حتى الوحدة
الوظيفية رقم [٢١] (زواج البطل، أو زواجه واعتلائه العرش).
ولقد تمثلت فى المسرحية، معظم شخوص الحكاية الخرافية،
ومنها:

١- الشخصية الشريرة: وهى المعين بن ساوى، وتتمثل فى أيداء
لا البطل فحسب بل أفراد الأسرة جمعياً، وكذا فى مناوأة البطل
بإدعاء زور الكتاب الذى معه.

٢- الشخصية المساعدة: وهى الأب والأم، الفضل وتعيم، فيما قد
ساعدوا البطل فى زواجه أنس الجليس، وتغيير حالته، ومساعدته على
الفرار من البصرة، أى من بطش نائب البصرة ومعاونيه الشرير.

٣- الشخصية المانحة: هى الخليفة هارون الرشيد، إذ بعد تأكده
من صدق حكاية على وأنس الجليس (أى بعد اختبارهما) فإنه
يمنحهما الاداة السحرية، كتابه، عن طريق وزيره جعفر إلى نائبه فى

البصرة ابن سليمان.

٤- شخصية البطل، وشخصية الأميرة (أو الزوجة): والرأى عندى أن على نور الدين وانس الجليس، كل منهما ينفع فى أن يكون بطل المسرحية، أو الأمير (أو الأميرة) الزوج (أو الزوجة)، إذ نجد أن التحذير وهو يوجه إلى البطل قد وجه هنا إلى انس الجليس لا إلى على نور الدين، وأن الخروج قد تم منهما معاً، لم يخرج على نور الدين ومكثت انس الجليس فى إنتظاره بل خرجا معاً، وأن التوسل إلى الخليفة، القوة المانحة، قد تم منهما معا وأن الكتاب (الاداة السحرية) قد تسلماهما معاً، وإنهما، معاً قد سجنا فى سجن ابن سليمان - لذا يصح أن يكون أى منهما هو البطل والآخر هو الزوج (أو الزوجة) ، وحيث أن عنوان المسرحية يشير إلى انس الجليس لا إلى على نور الدين كانت:

أ - انس الجليس هى شخصية البطل.

ب - على نور الدين هو شخصية الأمير (الزوج).

ثانياً مسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم» **

وتبدأ المسرحية بداية استهلاكية يعرض فيها شاه العجم (الملك) لمامصار إليه حال ولده الأمير محمود من التشتت والزوغان بعد أن كان اريباً عاقلاً، انيباً كاملاً. (١ : ص ٨٩ - ٩٠)
- [٨٩] الأمير محمود يشعر بأن هناك شيئاً ما ينقصه فى

حياته، هو الحبيبة، ويرغب فى الوصول إليها.

- [و ٩ - ١٠] الأمير محمود يعتزم الحصول على ضالته، صاحبة الصورة، (١ ص ٩٦).

- [و ١١] الأمير محمود يترك موطنه، ووالده، ويخرج لمغامرة غين واضحة المعالم (١: ص ٩٧).

وهنا نلاحظ أن هذه الوحدات تضل بالمسرحية إلى مرحلة التأزم، وبعد ذلك تتطور الأحداث فى سبيل الوصول إلى حل لهذا التأزم، وترتبط الوحدة الوظيفية الأخيرة هنا رقم [١١] بظهور شخصية جديدة فى المسرحية هى الشخصية المانحة.

- [و ١٢] الشخصية المانحة، ملك الهند، تقابل الأمير محمود ويتم إختباره فى مسألة الحرب وبنف العذوان الذى يمثل وردشان وزير الملك اذتشير ملك العجم . (٢: ص ١٠٣ - ١٠٤)

- [و ١٣] يحوز الأمير محمود رذبا ملك الهند ويستجيب لما يريده منه من المكوث فى الهند وتنفيذ حيلة الحمام الشعبى لمعرفة صاحبة الصورة (٢ ص ١٠٧، ٣: ص ١٠٨ - ١١٥)

- [و ١٤] الأمير محود يحصل، عن، طريق ملك الهند، من الحكيم الدهقان على الخادم سحاب الاداة السحرية التى توصله إلى ملك الصين (٤: ص ١٢١ - ١٢٢)

- [و ١٦ - ١٩] الأمير محمود يقابل الشخصية الشريرة

(الشيطان) وعن طريق سحاب يتم الانتصار، وتهزم الشخصية الشريرة ويوزل الاثر، أثر الشر وأثر النقص. الذى كان يشعر به الأمير، ويحصل بهذا على حاجته. (٥: ص ١٢٤)

- [و ٢٣] الأمير يحصل على حاجته ويقام الاحتفالات ويتسعد العودة إلى بلده. (٥: ص ١٢٦)

وهنا، نجد أن المسرحية تبدأ من الوحدة الوظيفية [٨] وهى (شعور الأمير بأن هناك شيئاً ما ينقصه فى حياته، أو يرغب فى الحصول على شيء)، وتتوقف بعد الوحدة الوظيفية رقم [١٩] وهى (زوال الاثر، أثر الشر، وأثر النقص، وحصول البطل على حاجته) ويفهم ضمناً أن الأمير محمود، بعد الاحتفالات، سوف يعود إلى وطنه، أى أن العودة هى النهاية للوحدة الوظيفية رقم [٢٣]، لا الزواج ولا اعتلاء العرش.

وهنا، فى المسرحية، تمثلت معظم شخوص الحكاية الخرافية، ومنها:

١- الشخصية المساعدة: وهى وزير شاه العجم، والد الأمير محمود، حيث ساعده على الفرار، ومهد له للسفر.

٢- الشخصية المانحة: وهى ملك الهند، الذى استطاع عن طريق الحكيم الدهقان الحصول على الجنى سحاب، وهو الأداة السحرية، التى ساعدت الأمير محمود فيما بعد على القضاء على الشر،

والشيطان.

٢- شخصية البطل: وهو بلا منازع الأمير محمود حيث بدأت الحكاية فى حركتها الأولى [١٨] بشعوره بأن شيئاً ما ينقصه فى حياته، وانتهت [١٩] بحصوله على حاجته، على هذا الشئ، على الأميرة زهر الرياض.

٤- شخصية الأميرة: وهى زهر الرياض وهى شخصية لا تظهر لنا إلا فى نهاية المسرحية (٥: ص ١٢٢) جالسة ولسانها من الخوف يتلجلج فى الهودج، ولا تتنطق ببنت شفه ولا حوار ما يصدر عنها.

٥- الشخصية الشريرة: يبدو للوهلة الأولى أنها الشيطان الذى كان على وشك الزواج من زهر الرياض، وهو أيضا يظهر ليموت عن طريق الجنى سحاب ولا حوار يصدر عنه هو أيضا.

وبعد ، كان هذا هو التيار الثانى من تيارات المسرح المصرى الحديث، تيار المسرح الخيالى، ومرة أخرى نود أن نؤكد أن هذا التيار لم يتطور عن تيار المسرح الشعبى، ولم يؤد إلى تيار المسرح الألبى، أنه أحد التيارات الثلاثة التى تواجبت طوال فترة الدراسة وربما فيما بعد ذلك أيضاً، لكل تيار منها سماته وصفاته وعناصره وقيمه وتقائمية الفنية: التمثيلية والمسرحية.

الهوامش

- ١ - الطهطاوى: «تخليص الابريز فى.....» (١٨٣٤) مطبعة بولاق ط ٢١٨٤٩ ص ٩٧.
- ٢ - محمود عزي: مقدمة المجلد الثالث لمؤلفات محمد تيمور ص ١٤.
- ٣ - عيسى عبيد: «نفسية الكاتب المصرى» مجلة السفور العدد (٢٩٤) إبريل ١٩٢٢:
- * لمزيد من التفاصيل انظر بير، جليان: «الرومانس» منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠ ص ١٠٥، وتقرر المؤلفة أن «الرومانس بوصفه نوعا أدبيا غالبا ما يرتبط كليا بالادب القروسطى» ص ١٤.
- ٤ - د. مجدى وهب، د. عبد الحميد يونس: «مقدمة (حكايات كانتيريى) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢ ص ١٦ - ١٧.
- ٥ - د. سامية أحمد اسعد «حول الكوميديا والفوفيل» مجلة المسرح، العدد الثانى، يوليو ١٩٨١ ص ٢٠.
- ٦ - فؤاد رشيد: مرجع سبق ذكره ص ١٨.
- ٧ - د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة» ص ٨٤.
- ٨ - د. نجوى عانوس «المسرح الضاحك مسرح أمين صدقي»، دار الهلال القاهرة ١٩٨٩ ص ٥٦ ص ٦٠.
- ٩ - بير، جليان: «الرومانس» ص ٢٤.
- ١٠ - محمود تيمور: «بواكير المسرح العربى» مجلة المسرح العدد (٢٩) يناير ١٩٦٦ ص ١٢.

- ١١ - ميليت، فريد: بتلى، جبر الداس: مرجع سبق ذكره ص ١٢٥ - ١٢٦.
- ١٢ - ديوكس، أشلى: مرجع سبق ذكره ص ٨٤.
- ١٣ - بير، جيليان: مرجع سبق ذكره ص ٥١.
- ١٤ - د. نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبيين من الرومانسية إلى الواقعية» دار الفكر العربي القاهرة ١٩٧٣. ص ٢١٠.
- ١٥ - ديوكس، أشلى: مرجع سبق ذكره ص ١٠.
- ١٦ - ميليت، بتلى، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦.
- ** ويرجع الفضل إلى الممثل الانجليزى دافيد جيريك (١٧١٧ - ١٧٧٩) إلى إدخال هذا التطور فى فن العرض المسرحى.
- ١٧ - مويز، اويون، «بناء الرواية» (١٩٥٤) الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٤، ص ٦٢، ص ٢٠.
- ** د. فؤاد رشيد مرجع سبق ذكره ص ٩٤.
- ١٨ - سليم حموى: جريدة الأهرام، العدد (٢٤)، ١٣ يناير ١٨٧٧.
- ١٩ - جريدة الأهرام، العدد (١٣٧٨) ٢٥ إبريل ١٨٨٢.
- ٢٠ - جرجى زيدان: «تاريخ أداب اللغة العربية» ج ٤ (١٩١٤) ص ١٤١.
- ٢١ - نيكول، الاريس: «المسرحية العالمية» ج ٢ ص ١٥٤ - ١٥٥.
- ٢٢ - د. عبد المحسن طه بتر، مرجع سبق ذكره ص ٩٣، ص ١١٦.
- ٢٣ - ٢٤ - بير، جيليان: مرجع سبق ذكره ص ١٦، ص ٢٥، ص ٢٨.
- ٢٥ - ايفارست جبراردى: «المسرح الايطالى» (١٦٩٤) (عن أصلان، اوييت: «فن المسرح ج ٢ ص ٤٥٠ - ٤٥١)
- ٢٦ - د. نبيلة إبراهيم: مرجع سبق ذكره ص ١٦٥.
- ٢٧ - د. محمد يوسف نجم «القصة فى الأدب العربى الحديث» (١٩٥٢) دار الثقافة بيروت (٣ط) ١٩٦٦ ص ٥١.
- ٢٨ - د. محمد يوسف جم: المسرحية ص ٢١٣، ٤، ٤.

- ٢٩ - موير، أنوين: موجه سبق نكره ص ٢١.
- * سليمحموى جريدة الأهرام العدد (٢٤): ١٣ يناير ١٨٧٧.
- ** فتوح نشاطي: «الإخراج في المسرح العربي» مجلة الهلال، سبتمبر.
- ١٩٧٠ ص ١٠٨ - ١٠٩.
- ٣٠ - سعد إرنش «المخرج في المسرح المعاصر» المجلس الوطنى للثقافة، والفنون والآداب - الكويت ١٩٧٩ ص ٣٣٥.
- ٣١ - فتوح شاطي: مقالة سبق نكرها ١١٢ - ١١٣.
- ٣٢ - أركوهارت، دافيد: «لبنان وسوريا تاريخ ويوميات» (لندن) (١٨٦٠) (عن د. نجم ص ٣٦)
- ٣٣ - د. نبيلة إبراهيم: مرجع سبق نكره ١٢١ - ١٢٢.
- ٣٤ - د. سهير القلماوى: «الف ليلة وأيلة» (١٩٥٩) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٦٦ ص ١٩٥.
- ٣٥ - بير، جليليان: نفس المرجع ص ٥٧.
- ٣٦ - أنظر موير، أولين: مرجع سبق نكره ص ١٨.
- * أ - فى التأليف وجننا مارون النقاش وسليمان النقاش وأبو خليل القباني.
- ب - فى التعريب وجننا نجيب الحداد وطالتيس وعبد و خليل مطران.
- ج - فى الطرب وجننا عبده الحامولى وسلامة حجازى وعبد الله عكاشة ومنيرة المهدي.
- د - فى التلحين وجننا بطرس الشلقون، وكامل الخلعى، داود حسنى وسيد درويش.
- هـ - فى التدريب والإخراج وجننا رهمين بيبس وعمر وصفى وعزيز عيد والقرداجى.
- و - فى الاجواق وجننا يوسف خياط وسليمان القرداجى وأسكندر فرح وسلامة حجازى.

- ز - في التمويل وجدنا على شريف وعبد. برازق عنايت ومر سري.
٢٧. رمسيس عوض: «إتجاهات سياسية» ص ٢٥٥ الفصل السادس: حقوق التأليف ص ٢٢٥ - ٢٨٤.
- ٢٨ - بير، جيليان: مرجع سبق ذكره ٢٤ - ٢٥ ويرى فرانك كيرمود في كتابة «الإحساس بنهاية» (نيويورك ١٩٦٧) أن «مركزية الرواية تبدأ عند ثير فانتس».
- ٣٩ - د. عبد الحسن طه بدر، مرجع سبق ذكره ص ١٥١.
- ٤٠ - جريدة الأهرام العدد (١٩٧٤): ٢٢ يونيو ١٨٨٤ (عن د. نجم ص ١١٦).
- * لمزيد من التفاصيل انظر د. نبيلة إبراهيم: مرجع سبق ذكره، خاصة الباب الأول - الفصل الثاني «بروب والتحليل المورفولوجي للحكايات الخرافية» ص ٢٥ - ٤٥. التحليل البنائي يشمل:
- الوحدات [١ - ٧] الوظائف التمهيدية.
- الوحدات [٨ - ١٩] تقص الحكاية (وقد تنتهي عند الوحدة ٢٣).
- الوحدات [٢٢ - ٢٦] دورة جديدة للحكاية. (انظر ص ٣٠ - ٣٦)
- ** سوف يشار إلى رقم الفصل. ثم رقم المشهد (المنظر / الجزء) ثم رقم الصفحة هكذا (١ - ٢٠) بعد حوار كل وحدة وظيفية، وسوف يشار إلى رقم الوحدة الوظيفية، في تقسيم برروب، هكذا (و ×).
- * هنا لا وجود لمشاهد أو اجزا داخل الفصل الواحد اذا يكون رقم الفصل ثم رقم الصفحة هكذا (١: ص ×)

المسرح الأدبي (المهيت)

المقصود بالمسرح الأدبي هنا، العروض المسرحية الخاصة، أي الخالية من الفناء والطرب والرقص، والعروض المنتظمة والجماهيرية، التي اعتبرت الكلمة (النص الأدبي) أهم عنصر من عناصرها الفنية، كما اتسمت بتناولها للقضايا المعاصرة.

اجمعت الكثرة من المراجع والدراسات الخاصة بهذا المسرح على تسميته «المسرح الفني» وهي تسمية تسم كل النشاط المسرحي السابق على هذا المسرح بـ «اللافنية». وكأن النشاط السابق كان نشاطاً غير فني، أو مسرحاً لا فنياً، المسرح اللافني، وهذا خطأ، إذ أن صفة الفنية تشمل النشاط التمثيلي للمسرح الشعبي والمسرح الخيالي.

والتسمية التي أطلقناها هنا (المسرح الأدبي) هناك من الشواهد التاريخية والفنية التي تجيز استخدام هذه التسمية، كما أنها تبين الفارق الأساسي بين هذا المسرح الأدبي الذي يعتمد على النص الأدبي المكتوب/ المطبوع، وغيره من التيارات الأخرى.

١ - يذكر زكي طليمات، في حديثه عن الفصول المضحكة أنه كان «إلى جانب هذا المسرح الأدبي ذي النصوص المكتوبة، مسرح آخر

له ناسه وله أسلوبه.. وكان يحدث أحيانا أن يقدم هذا الفصل المضحك على المسارح الكبرى بعد الانتهاء من تقديم المسرحية الأدبية ذات النص المكتوب.»^(١) وهى فقرة واضحة تشير إلى أهم سمات المسرح الأدبى، ومن ثم المسرحية الأدبية، وهى وجود النص المكتوب/ المطبوع.

٢- ترى أوديت أصلان أن «المسرح الأدبى حل محل التندق الكبير الذى يدعى المسرح الشامل، والذى كان اسمه المسرح فقط، نتيجة لاعطاء النص المكان الأول»^(٢) أنه مسرح النص المكتوب/ المطبوع، مسرح الكلمة.

٣- يذكر انتونين ارتو، وهو يهاجم المسرح الأدبى، مسرح النص المكتوب، المسرح الغربى، يذكر: أن مسرح بالى قد قدم لنا «فكرة مادية، لا كلامية، عن المسرح، حيث أن المسرح يظل داخل حدود كل ما يمكن أن يحدث على خشبته بفض النظر عن النص المكتوب، فى حين أن المسرح كما نفهمه فى الغرب، متفق مع النص ومحدد به. الكلمة فى المسرح، كل شئ بالنسبة لنا، ولا وجود لأى إمكانية خارجها. المسرح فرع من الأدب، نوع رنان من الكلام.. وهذه الفكرة: سيادة الكلمة فى المسرح، مغروسة فىنا، ويبدو لنا المسرح مجرد إنعكاس مادى للنص، لدرجة أن كل ما يتعدى النص فى المسرح، ولا يدخل فى حدوده، ويخضع له خضوعا تاما، يبدو لنا

جزءاً من مجال الاخراج الذى ننظر إليه على أنه شيء أقل من النص»^(٣) أنها اداة دافعة لمفهوم المسرح الأدبى والمسرحية الأدبية.

لقد فات الكثير من النقاد، أن المسرح، فن المسرح، ليس هو «النص المدون وحده.. أنه ليس إنشاءً ولا تنوqاً لنص مدون، ولكنه يستوعب مجموعة مختلفة فى الفنون، منها الزمنى كالادب والموسيقى ومنها التشكيلى كالرسم وغيره، ويتنوع هذه المجموعة الممتزجة من الفنون جمهور يصدر عن فكر جمعى ونوع عام فى وقت التمثيل، وليس افراداً متفرقين يخلو كل منهم على حده بفن واحد أو نص ادب واحد»^(٤) لذلك نجد من يصبر إصراراً تاماً على أن لا مسرح، فى نهاية المطاف ومهما كان شأنه، بون نص مسرحى أن الخطأ، كما ذكر فى مقدمة الفصل، لا يزال قائماً بين الأدبى والفنى، ولكن يجب أن نتذكر أنه لا ينبغى أن ننظر إلى الفن المسرحى من زوايا أدبية لمجرد أنه يستخدم الكلمات والإيقاع الشفاهى والصورة الشعرية، وهذا ما ينبغى أن يكون:

والآن، ما هى البداية التاريخية للمسرحيات التى شكلت ما اطلق عليه المسرح الادبى ؟ ولنتذكر، مرة أخرى أنها مسرحيات تعتمد أساساً على الكلمة (النص الأدبى) وكذلك تناول قضايا عصرية.

ربط البعض بدايات هذا المسرح، المسرح الأدبى، أو المسرح

الفنى كما كان يطلق عليه، وبين عودة جورج أبيض من بعثة إلى فرنسا عام ١٩١٠ وتكوينه لجوق يمثل المسرحيات العربية فى مارس ١٩١٢ إذ «دخلت (مصر) مرحلة المسرح النظامى، وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى بلادنا. بدأت المرحلة بوصول جورج أبيض عام ١٩١٠ أول فنان عربى يتلقى تدريباً نظامياً فى فن التمثيل،^(١) وهذا بالطبع، وصول ممثل من الخارج، لا يفسر لنا تقديم المسرحيات المصرية العصرية، خاصة وأنه حتى فى جوق جورج أبيض الذى شكل لتقديم مسرحيات عربية، أى باللغة العربية، لم يقدم مسرحيات لا مصرية ولا عصرية، بل قدم أوديب التى ترجمها فرح انطون عن سوفوكليس ولويس الحادى عشر التى ترجمها إلياس فياض وعطيل التى ترجمها مطران إذا لم تكن بداية المسرح الأدبى هنا، مع جوق جورج أبيض.

إذن فلا عودة ممثل دارس، ولا تكوين جوق فنى يمكن أن يؤرخا لبداية تيار مسرحى، هو المسرح الأدبى، مما دفع البعض إلى البحث عن المؤلف المسرحى الذى قدم مسرحية يمكننا أن نعتبرها بداية لهذا التيار، وعن هذا السؤال كانت هناك أكثر من إجابة:-

١ - ١٨٩٤ مسرحية «صديق الاخاء» لمؤلفها إسماعيل عاصم: إذ يظهر هذه المسرحية «ولدت الميلودراما الاجتماعية المصرية»^(٢) إذ مزج المؤلف بين الاقتباس من ألف ليلة واصلطناع مافى

حياتنا الحاضرة (المعاصرة) فبينما تشهد حانة عصرية للشباب العابث بين الغواني والكئوس، إذ تنتقل إلى مشهد يريك السلاطين على عروشهم فى عهد غواير، إننا لا نزال هنا تحت تأثير المسرحيات الخيالية، والمسرح الخيالى.

٢ - ١٩١٣ مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» لمؤلفها فرح انطون وهى المسرحية التى حاول فيها المؤلف أن يقدم لنا مسرحية عصرية، استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة، وإذا اعتبرها البعض ايداناً بميلاد «الميلودراما الاجتماعية ميلاداً صحيحاً، ولدت من بطن الرواية ويتشجع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزم واسع الآفاق»^(٧) ولكن مع هذا لا يمكننا أن نعدها بداية المسرح الألبى، المسرحية العصرية (المسرحية المحلية). إذ أنها خرجت خليطاً من الحوادث المفككة التى تصلح كل منها لأن تكون موضوعاً لمسرحية مستقلة بذاتها - أن المسرحية هنا تسير على نمط المسرحية الخيالية، حيث السرد البوليفونى، أى السرد المتعدد الأصوات، هنا عدة خطوط مسرحية/ تمثيلية، لا وجود لخط واحد، إذ أن الأمر، كما فى الرواية الخيالية، يعتمد على غيبة الحبكة وعلى حرية تحكمية غير منتظمة إننا لا نزال بعيدين عن استخدام سياقنا مترابطاً لا مجرد وقائع متعاقبة وإحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث الكثيرة المتتابعة، إنها سمات

المسرحية الخيالية لا المسرحية الأدبية.

٣ - ١٩١٥ مسرحية «اسرار القصور» لمؤلفها عباس علام وهي بحق أول مسرحية مصرية عصرية «يظهر أشخاصها بالبطلون والجاكت والعمامة والجبة والقفطان ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة، فلا تاج على رأس ملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف»^(٨) والعصرية هنا لا تعنى القضية العائلية، وهي مصرية لأول مرة، ولا الملابس والجو المصطنع، ولا اللغة وهي العامية المصرية، ولكنها تعنى بالاساس المسرحية الخالية في الغناء والطرب، حيث الكلمة - الحوار هو الأساس كما أنها تقدم قضية هامة استلهمها المسرح المصري كثيرا فيما بعد وهي قضية صراع الأجيال.

والآن يمكن تحليل العناصر والقيم والتقاليد الفنية لهذا المسرح:

أولاً: النص (المطبوع):

يعتبر النص المطبوع، أهم عنصر من العناصر الفنية، العناصر المسرحية، للمسرح الأدبي، إذ لما كان النص الأدبي هو أنب في البداية، يمكن أن يقرأ من قبل أفراد مستقلين، لذا كانت عملية طباعة هذا النصوص من ملامح هذا المسرح وبدأ يظهر على استحياء. إن هناك فارق بين النص المطبوع والعرض المقدم. وأن مسئولية

المؤلف، مثلا، هي مسئوليته عن النص، لا عن العرض.

وحوالى العقد الثانى من القرن الحالى (١٩١٢) زاد الاهتمام بطباعة النصوص المسرحية، إذ أن «حركة طبع التمثيليات (المسرحيات) للقراءة قبل تمثيلها قد انتشرت»^(٩) تلبية لاحتياجات جمهور جديد من القراء، وهو جمهور يتكون من طائفة كبيرة من المصريين يستطيعون القراءة والكتابة، ولكنهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعي يدفعهم إلى التنبه للمشاكل الحقيقية لبلانهم، كما ساعد الشعور باليأس الذى ساد البلاد عقب فشل الثورة العربية، على أن تصبح وظيفة القراءة عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتها إلى التسلية، وإلى نسيان هموم واقعها وآلامه، لقد أصبحت القراءة ظاهرة جديدة.

لقد أدت سيطرة وطفان النص المطبوع إلى القضاء على قيمة فنية اثيرية، وهى الارتجال، فن الإرتجال، إذ ابتلع النص المكتوب، سواء اكان موضوعا أم مقتبسا أم مترجما، فن الكوميديا المرتجلة فى بلادنا - أى فن التمثيل المرتجل، وبدلا من هذه القيمة ظهرت قيمة فنية جديدة وهى التلقين. وهذه القيمة الفنية لم تعد: كما كانت قيمة الإرتجال، ملتصقة بالممثل أو نابعة منه، بل صارت وظيفة لشخص آخر، شخص يدعى (الملقن)، أى أنها صارت وظيفة بدلا من قيمة فنية، ولكننا هنا نعتبرها قيمة فنية لارتباطها بـ العرض. وهى القيمة

الفنية ، التلقين، تعنى بأن هناك نموذجاً مكتوباً مطبوعاً، هو النص الأدبى، وإن علينا الحنو حذوه. ومع ازدياد أهمية النص المكتوب وجدنا أن فن الممثل المرتجل ينوى ثم ينتهى بالقدر الذى ينجح به النص المكتوب فى التسرب إليه وهو ما حدث فى المسرح الأدبى حيث سيطر النص المطبوع على الممثل الموهوب.

غير إن طباعة النصوص المسرحية قد اثار مسألة على جانب كبير من الأهمية مسألة لا تزال يجرى مناقشتها حتى أيامنا هذه، تسعينيات القرن العشرين، إنها مسألة لغة المسرح. إذ كانت الطباعة قد بينت أهمية «التأكيد على الهجاء الصحيح والأعراب والنطق...» فضلاً عن ذلك أدت الطباعة إلى نتائج أخرى فصل الشعر عن الغناء، وفى فصل النثر عن البلاغة، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين،^(١٠) أى أن الطباعة قد فصلت ما بين اللغة الشفاهية واللغة المكتوبة بين لغة العوام، وبين لغة المتعلمين. أو بمعنى أدق، أن الطباعة قد فصلت بين اللغة الجماعية واللغة الفردية وهو ما فجر هذه المسألة، مسألة لغة المسرح .

لم تثر النصوص المخطوطة هذه المسألة، لأن لا أحد من المؤلفين أو المترجمين قد مر بخاطره إمكانية قراءة هذه المخطوطات، ولأن لا أحد من المخرجين (المدرسين - اصحاب الأjqاق) أو الممثلين عنى بهذا الفارق بين ما هى مكتوب، وما هو

منطوق. أنه ينطق كما يتكلم نفس المستوى اللغوى، لا مشكلة هناك، خاصة وأن مسرحيات المسرح الخيالى قريبة من الأنواع الأدبية الشفاهية السمعية المتداولة فى هذه الفترة.

كان فرح انطون أول من أثار هذه المسألة فى مقدمته لمسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (١٩١٢) قال: «هذا هو المشكل الذى وقعت فيه فى تأليف «مصر الجديدة» وسيقع فيه بعدى كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية.. اخترت وجهاً وسطاً، وما أزعم أنه الحل النهائى، ولكنى رأيت أنه أفضل وجه حتى الآن. فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى، لأن تربيتهم ومعارفهم.. وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون باللغة العامية. وجعلت لهم (السيدات فى خدورهن) لغة ثالثة لا هى بالعامية ولا بالفصحى، ويمكن تسميتها بالفصحى المخففة أو العامية المشرقة. وبناء على ما تقدم يكون فى الرواية ثلاث لغات: العامية والمتوسطة والفصحى»^(١١) إنها وجهة نظره الخاصة.

وفى نفس الفترة تقريباً أثار ميخائيل نعيمة نفس المسألة فى مقدمته لمسرحية «الآباء والبنون» (١٩١٧) فقد رأى أن «محاولة اختيار لغة مسرحية، لها كل المقومات الفنية الكاملة للنجاح فى مجال المسرح، يجب أن تتبع من مفهوم الفن التمثيلى (المسرحى)

نفسه، وأول هذه الأسس هي الواقعية اللغوية أى أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التى تعودوا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم والأساس الثانى هو الواقعية النفسية أى أن المؤلف يجب عليه أن يختار تلك اللغة التى تكشف عن نفسه الشخصيات وتجسم روحها ومميزاتها. لذا جعل المتعلمين من شخصيات المسرحية يتكلمون لغة مصرية والأميين اللغة العامية» (١٢) وهو ما دفع نعيمة إلى تحديد المستوى اللغوى والأسلوب طبقاً للموقف المسرحى والشخصية المتحدث والشخصية المخاطبة فى المسرحية، ولم يخرج عن لمستويات الثلاثة التى حددها فرح انطون من قبل، الفصحى، الشعبية (العامية)، والمتوسطة (الثالثة).

إن الطباعة، طباعة النصوص المسرحية، إن كانت قد فصلت بين لغة المتعلمين ولغة العوام، فإنها لم تنشئ هذا التمايز بين اللغتين، بل كانت تعبر عن وجود هذين المستويين من المستويات اللغوية.

إن صعود الجماعة القومية الجديدة، جماعة الصفوة الجديدة (وظلائعها من الكتاب والمفكرين والصحافيين والمؤلفين والممولين وأصحاب الأجواق والمحامين.... الخ) قد تم على حساب نفى الجماعات المحلية، الجماعات التى كانت تشكل التنظيم الاجتماعى التقليدى. وكان نفى اللهجات المحلية فى الأدب الرسمى، الأدب المكتوب، مسيراً لنفى الجماعات المحلية. وكان المطبعة، الطباعة،

صارت سلاحاً في يد الجماعة القومية الجديدة إذ «قبل المطبعة كانت الثقافة العربية تتسم بطابع ارسقراطي غير أن المطبعة سوف تحدث تحولاً ملحوظاً.. وبفضل الكتب والصحف سوف تنتشر الثقافة بين جميع الفئات الاجتماعية.. وسوف تصبح المطبعة في المقام الثاني عاملاً قوياً لتحقيق الوحدة اللغوية لأنها سوف تطعن اللهجات المحلية طعنة قاضية»^(١٣) إنها العملية التي بدأت بظهور المطبوعات. الصحف والجرائد والمجلات والكتب الأدبية، الروايات والمسرحيات. حيث اللغة الموحدة حيث لا مكان للهجات المحلية.

لقد كانت هذه العملية تعبيراً عن نفى الجماعات المحلية، ونفى الثقافات المحلية، والاتجاه إلى الثقافة الموحدة، الثقافة الحضرية، إذ أن «المدينة تميل في نهاية الأمر إلى التعبير عن ثقافة حضرية عامة، تتجاوز (أو تتفوق) كل الثقافات الفرعية (المحلية) التي تعبر عن الجماعات الاجتماعية المختلفة»^(١٤) إن الجماعة الموحدة الجديدة تسعى إلى فرض ثقافتها، الثقافة الموحدة، وكذا فرض لغتها، اللغة الموحدة، وكانت النتيجة هي مولد اللغة العربية الحديثة إذ «كان الأمر يتعلق بوسيلة التعبير والاتصال بين طبقات (فئات) الصفوة الجديدة، أما الشعب في المدن والقرى فقد كان يستخدم اللهجة المصرية (العامية المصرية)، فقد ظلت النصوص الرسمية والأدب وقفا على فئة قليلة محدودة، غير أن هذه الفئة لم تعد فئة أرباب الماضي إنهم

المتقنون على الطريقة الأوربية...»^(١٥) أى أن اللغة الموحدة هي العربية الحديثة، لغة جماعة الصفوة الجديدة.

لقد استخدم أعضاء هذه الجماعة الجديدة، من كتاب المسرح، في كتاباتهم الصحفية والأدبية ما يمكن أن نسميه عامية المثقفين. وهي عامية متأثرة بالفصحى والحضارة المعاصرة معاً. وينتشر هذا المستوى ويتغلغل في كل ميادين الثقافة والمعرفة في المجتمع المصري، في الفترة المعاصرة، لذلك «فقد أصبحت عامية المثقفين بمفرداتها وتعبيراتها ومرونتها مستودع الحضارة المصرية الحديثة وأهم الصفات اللغوية لهذا المستوى اللغوي، إنه أكثر المستويات اللغوية قبولاً للدخيل اللغوي»^(١٦) وذلك لا تساع أفق أصحابه الثقافي وصلتهم بمنايع الدخيل، أى اللغات الأجنبية.

نجد ذلك:

أ - في مسرحية «العصفور في القفص» نجد في الفصل الأول، وحده، الكلمات الدخيلة التالية: صالون، قرش، أوتوموبيل، بنجور، كومون سافاه، كوم سى كوم سا - سيجارة، بروفة، جوني فو، سموكتنج، فراك، موضة، شيك، مرسى، ياز، كازوزه، بوسته، بابور.

ب - في مسرحية «عبد الستار أفندي» نجد في الفصل الثاني: وحده، الكلمات الدخيلة التالية بأف، جنية، برنس، وابور، كويانية، اورايت، فيرى جود، أوتوموبيل، الموضة، الفونوغراف.

جـ - فى مسرحية «صرخة طفل» نجد الكلمات الدخيلة التالية فى الفصلين الأول والثانى: بنسيون، بنجور، هالو، تيناترو، كميدى، فودفيل، فالصو، اسكولا.

هذا هو المستوى اللغوى، الذى ظهر فى كتابات المؤلفين والصحافيين والنقاد، مستوى عامية المثقفين. لذا لا يمكن الموافقة على ما ذكر من أنه غلبت اللهجة المحلية (العامية) العربية الفصحى فى كتابة حوار المسرحية وخصوصاً فى المسرحيات المحلية، بعد ثورة سنة ١٩١٩، وقبل ذلك كانت ايجرية المسرحيات يكتب حوارها باللهجة الفصحى، أن المسرحيات لم تكتب فى المستوى اللغوى الخاص بـ «عامية المتتورين» أو «عامية الأميين» وهذا ما يفهم فى كلمة اللهجة العامية، بل كتبت فى المستوى الخاص بـ «عامية المثقفين».

ثانياً: المناظر:

كانت المناظر المسرحية من العناصر الفنية الهامة، العناصر المسرحية، للمسرح الألبى. لقد لحق بهذا العنصر الفنى الكثير من الإضافات والتجديدات والمستحدثات التى ساهمت فى تطويره بشكل كبير خلال سنوات قليلة.

لقد إنتقل المنظر المسرحى من الوصف العام، إلى التصوير

الخاص، لم تعد الستائر الملونة توصف المكان (الموضع المسرحي) بصورة مطلقة، عامة، وبشكل رمزي، ستائر ملونة أو رسم مطبوع فوق هذه الستائر، أى لم يعد المنظر المسرحي مسطحاً (يتكون من بعدين) أى غير مجسم. إذ بدأ المنظر المسرحي يعنى بتصوير الموضع المسرحي، خاصة وأنه لم يعد - كما كان قبلاً - مكاناً عاماً بل صار مكاناً خاصاً، قاعة منزل، بهو منزل، غرفة/ قصر، غرفة/ منزل... الخ واستتبع ذلك محاولة إدخال البعد الثالث، أى تجسيم المنظر المسرحي، وتؤكد ذلك لدينا مما عرف عن أسلوب عزيز عيد فى إخراج مسرحياته إذ ذكر البعض إنه عند إخراج مسرحية (سميراميس) «صنع المنظر كله من خشب (الابلاكاج) مجسماً المنظر، يختلف عن تسطيحه الذى عرفناه» (١٧) ولقد أدى ذلك، تجسيم المناظر، إلى التقليل من تعدد المناظر داخل المسرحية الواحدة، فلم تعد أحداث المسرحية تجرى فى عدة مناظر، خمسة أو أربعة مناظر، بل صار هناك منظران أو ربما منظر واحد طوال العرض المسرحي منظر أساسى، رئيسى، تبدأ فيه أحداث المسرحية، ثم منظر آخر يتم تحديده ببعض تغييرات طفيفة فى الديكور ومثال ذلك:

أ - مسرحية «أسرار القصور»: نجد المناظر التالية، غرفة قصر الأب الريفى، صالون بيت حليم الإبن، نفس الصالون، غرفة وصالة

منزل الصديق عبد العزيز، قاعة بيت حليم الابن، أى أن الغرفة هى المنظر الأساسى.

ب - مسرحية «العصفور فى القصر»: نجد المناظر التالية: صالة منزل الزفتاوى. باشا، نفس المنظر، نفس المنظر، غرفة شقة حسن الابن، أى أن صالة المنزل هى المنظر الأساسى.

ج - مسرحية «الهاوية»: نجد المناظر التالية، صالة قصر أمين بك، غرفة إستقبال فيلا شفيق بك، صالة - قصر أمين بك.

أى أن المنظر المتعدد قد تحول تدريجيا وفى مسرحيات كثيرة إلى منظر واحد، بدلا من المناظر المتعددة.

وقد ارتبط بهذا زيادة الإهتمام بتفاصيل المنظر المسرحى والمستلزمات (الإكسسوارات) الخاصة بالمشهد المسرحى، من ذلك:

١ - تفاصيل الفصل الأول لمسرحية «الهاوية» نقرأ: صالة فاخرة الرياش بقصر أمين بك بهجت فى الصدر باب زجاجى كبير، تظهر منه وخدة تتصل مع الخارج بممشى (باب عمومى) وفى الجانب الأيمن باب يؤدى إلى النور العلوى. مرآة خوان انتشرت عليه إعداد من المجالات المصورة والروايات يظهر وسطها (البوم) للصور. بيانو».

ب - تفاصيل المنظر الأول والوحيد لمسرحية «صرخة طفل» نقرأ: بهو فيلا بمصر الجديدة لعلى بك، له باب عريض (١) إلى يمين

المتفرج هو باب الدخول لأهل المنزل وهو ذى مصراعين من الخشب الملبس بالواح الزجاج ويغطيه ستار مطوى على الجانبين من الحرير الشفاف المزين بالنقوش.. وفى الواجهة بابان أحدهما باب المكتبة (٢) ذو مصراعين من الخشب لون سواه عال علو سابقه.. وثانيهما باب طرقة العرف الثانوية (٣) ويؤدى إلى السرب - البدروم - وهذا الباب قصير ذو مصراع واحد ويرى بعد هذا الباب مبتدأ سلم صاعدة... ويرى تحت السلم مقعد.. إمامه صينيّ عليها منقضة، صندوق للسجائر.. وإلى اليسار كرسى تعلوه صورة وبعده منضد غير عريض تعلوه مرآة على جانبها ذراعاً كهرباء.. وبعد المرأة باب (٤) هو باب غرفة الغسيل والتزين وأرض السلم والغرفة مفروشة بالبسط الفاخرة.

هكذا أدى تجسيم المنظر المسرحى إلى الإهتمام بالتفاصيل وتفاصيل التفاصيل كذلك، وادى ذلك بالطبع إلى أن المسرحية الأدبية سواء أكانت جيدة أم رديئة لا تسمح للخيال بإبتكار المناظر. هنا لا وجود للخيال، هنا كل شىء معروف سلفاً، محدد، واضح، لا مكان للخيال، لذا كان التشبيث والتحديد هو بداية الطريق إلى مسرح مميت، أنه الأثر الواضح، المدمر، والذي بدأ عمله عندما حلت المناظر التى اعتمدت على دراسة الحياة الواقعية، محل المناظر الخيالية الخالصة. لا مكان لمناظر خيالية، يعمل فيها خيال

الجمهور، بل مناظر واقعية تخاطب عين المتفرج، تحول الأمر من مخاطبة الخيال العام إلى مخاطبة انعين الخاصة. ان كل هذه التأثيرات والتي بلغت قمته في المسرح الأنبي أشار إليها الكاتب المسرحي الأسباني لوب دي فينجا عندما قال: «لقد صار المديريون يستخدمون الآلات وصار الشعراء يستخدمون النجارين، وصار السامعون يستخدمون أعينهم» لا مكان هنا لخيال الشعراء بل لآلات النجارين.

ولكن، بعيدا عن التحيز لإمكانيات المسرح الخيالي، يجب أن نتذكر أن مخاطبة خيال الجمهور قد اضعفت شيئا بعيد المنال، شيئا لا يمكن تحقيقه، ان أردنا وان حاولنا، تنبعنا الآمال الطيبة والنوايا الحسنة. لقد ساعدت تغييرات كثيرة واختراعات فنية وتكنولوجية على وجود الفرد المنعزل واصبح كل ما يمكننا عمله هو أن نخاطب خيال هذا الفرد المنعزل، أي نخاطب الخيال المنعزل. وكما يقول جان فيلار: «أن تكون المؤلفات التي شهدت فترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وحرب عام ١٩٤٠ (الحرب العالمية الثانية) مؤلفات جعلت للقراءة أو تخاطب الفرد والنفس المنعزلة أمر له دلالاته. يخاطب الشاعر والروائي كل واحد منا كل فرد على حدة. لقد ولدت فنون جديدة تخاطب الخيال المنعزل والحاجة الخفية الاليمية إلى نوع آخر من الحياة، وكأن كل واحد ناقد... احس بحاجة لا تشبع إلى

العزلة. تخاطب هذه الفنون الروح وحدها في عزلتها مرتعاه كانت من الآخرين أم مشتمئز، من هذه الفنون الراديوي السينما والاسطوانة^(١٨) إنها فنون الخيال المنعزل.*

هنا تنسحب تماماً القيمة الفنية الهامة الاستمرارية، أي استمرارية الأداء التمثيلي، وقيم الحفاظ عليها داخل كل فصل على حدة، ويظهر التشتت والتفكك عند محاولة إخراج المسرحيات التي تعتمد على عدد كبير من المناظر داخل كل فصل، داخل المسرحية.

يتبقى لنا، هنا، الحديث عن المكان المسرحي، في المسرح الألبى، حيث مخاطبة الفرد المنعزل، أي مخاطبة الخيال المنعزل. نجد أن هذه الصفة/ السمة قد ظهرت واضحة جلية في المكان المسرحي، فبدأ مكاناً منعزلاً مطلقاً خاصاً، مثال ذلك:

أ - مسرحية «العصفور في القفص»: صالة (خاص/ مطلق)، صالة (خاص/ مطلق)، صالة (خاص/ مطلق)، غرفة (خاص/ مطلق).

ب - مسرحية «الهاوية»: صالة (خاص/ مطلق)، غرفة (خاص/ مطلق)، صالة (خاص/ مطلق).

هكذا سيطرت صفة المطلق على المكان المسرحي فنحن دائماً أما في صالة/ صالون، أو في غرفة. ولنتذكر أن الغرفة «مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمية، والحماية من العنوان»^(١٩) وأن الغرفة

هى والكتاب من أصول الفرية الحديثة.

إنها الغرفة، حيث الحياة الخاص الداخلية، حيث الانسحاب إلى الداخل، حيث الإنشغال بالذات، حيث الشعور بالتهديد والفقدان والقلق، واللا أمان، والضالة والضعف، وليس ضعف الذات فى النهاية مسألة فرية يقدر ما هو قضية المجموع أو المجموعة التى ينتمى إليها الفرد زمانيا ومكانيا... ليس ضعف الذات قضية داخلية أو نفسية منعزلة عن غيرها من القضايا، إنها ترتبط بالخلفية الاجتماعية/ التاريخية لعملية التغيير الاجتماعى فى المجتمع المصرى الحديث، فما يحدث «ليس بتطور تنمى للمجتمع، وإنما هو تحديث يصيب بعض القطاعات لصالح السيطرة الأجنبية الاقتصادية الرأسمالية، وفى إطار إقتصاد زراعى يوجهه الاستعمار إقتصاد المحصول الواحد، ولا نصيب فيه للطبقات العامة، بل هو يزيد فى العادة من بلاء هذه الطبقات بما يحدثه من فروق وما يحمله أياها من أعباء وما ينميه من تطلعات» (٢٠) إنه موقف الإنسحاب من العالم الخارجى (العالم/ المفتوح) إلى سرداب العالم الذاتى (الخاص / المغلق) أو الغرفة هى رمز هذه العالم المنعزل.

ويرتبط بالمكان المسرحى الزمان المسرحى. وأهم ما طرأ على عنصر الزمان هنا، هو ما يمكن أن نسميه ظهور القيم الروائية فى الفن المسرحى، لم يعد الزمان آنيا (كما فى المسرح الشعبى) أو

زمانا مبهما (كما فى المسرح الخيالى) ولكنه صار زماناً روائياً. فى الرواية نقرأ غالباً العبارة التالية ومراراً كثيرة، وبعد عام، وبعد عدة أشهر، وبعد عدة سنوات. وهذا ما يحدث فى المسرح الأدبى، إذ أصبح مرور الزمان مما يمكن حسابه، وتقديره.

أ - فى مسرحية «العصفور فى القفص» نجد:

الفصل الأول: الساعة الثالثة بعد ظهر يوم جمعة (ص ٢٤)

الفصل الثانى: بعد مرور شهر (كما ورد على لسان أمين: لك

شهر (ص ٦٤).

الفصل الثالث: بعد مرور خمسة أشهر أخرى (كما ورد على

لسان محمود: خمس تشهر (ص ٧٣).

الفصل الرابع: بعد عام من الحوادث السابقة (أى حوادث الفصل

الثالث) (ص ٨٩).

ب - فى مسرحية «الهاوية» نجد:

الفصل الأول: الساعة الخامسة والنصف عصر أحد الأيام (كما

ورد على لسان يسرى (ص ٣١٧)

الفصل الثانى: بعد أربعة أشهر عصراً كما ورد على لسان شفيق

(ص ٣٤٤، ص ٣٩٢)

الفصل الثالث: قبل ظهور اليوم التالى (ص ٣٧٥، ص ٣٩٢).

هكذا صار الزمان هنا، فى المسرح الأدبى، زماناً روائياً، تمر فيه الساعات والأيام والأسابيع والشهور والأعوام. ونظرة إلى المسرح الخيالى، حيث نجد أن صيفاً مثل (كان يامكان..) و (فى بلاد بعيدة فى قديم الزمان..) .. مما يشيع فى الحكاية الخرافية كانت تفرض مشكلات مكان وزمان.. عندما يجب نقلها إلى خشبة المسرح، تطالعنا على التحدى البنائى الخاص بالمسرحيات الخيالية وهو ما لا وجود له فى المسرح الأدبى.

ثالثاً: المبنى المسرحى:

تؤكد المبنى المسرحى، بإعتباره من العناصر الفنية، العناصر المسرحية للمسرح الأدبى. وبدلاً من العدد المحدد للمسارح المتاحة لتقدم العروض المسرحية، وأشهرها دار الأوبرا الخديوية (ثم السلطانية) ومسرح زيزينيا وتياترو عباس ، نسمع عن اسماء مسارح جديدة الاجبسيانا، الرينسانس، الماجستيك، الكورسال، الأبيه دى روز، برنتانيا، الشانزليزية، البوسفور، ومقهى ردايوم. لقد شهد نهاية القرن الماضى، حوالى عام ١٨٩٩، تغييراً هاماً فى شكل المبنى المسرح، ففى هذا العام هدم المسرح القديم، الموجود فى أرض شريف، والخاص بجوق إسكندر فرح، وبنى مكانه مسرحاً جديداً، بالغ فى إتقانه وإضاءه بالنور الكهربائى، كما يفهم

من الخير الذى اورثته الأهرام: «الملعب الجديد بشارع عبد العزيز،
لحضرة الأييب اسكندر افندى فرح. أما الملعب (المسرح) فعلى ما
يرام فى النظام والإتقان، وقد أعدت فيه المجالس النظيفة اللائقة
لاكرم العائلات وزينت جدرانه بالزخارف والرسوم وانيير بالانوار
الكهربائية، وتوفرت فيه المعدات التى تقربها الأبصار..» لقد أدخلت
الإضاءة الكهربائية فى المسارح مما يشكل إنقلاباً بعيد الأثر فى
المسرح إذ أمكن الآن «إطفاء الأضواء فى اروقة المسرح.. وبهذا لم
يصبح الاتجاه التدريجى نحو فصل الممثلين عن المتفرجين.. ممكناً
فحسب بل ومنطقياً أيضاً»^(٢١) وغدت محاولات التمسك بالواقعية
شئ ممكن.

وإلى جانب هذا العامل، إنبخال الإضاءة الكهربائية، كان لتطور
وسائل النقل والمواصلات بالسكك الحديدية، وكذا تطور طرق النقل
والمواصلات داخل المدن أثره الكبير فى المسرح الحديث.

لقد ساعدت هذه العوامل كلها على رواج الفن المسرحى، خاصة
فى سنوات الرواج الاقتصادى وغدا العمل المسرحى مشروعاً مربحاً
وبذلك برز الإهتمام بالناحية التجارية، وصارت التصلية مصدراً
لكسب المال وأصبحت المسارح مبان يملكها أفراد جل همهم
الكسب.. أن سمة التجارية ليست ميزة، كما أنها ليست عيباً، وهى لم
تسم النشاط المسرحى فى مصر فقط، بل كما رضى الناقد

المسرحى الارديس نيكول كانت سمة للمسرح الاوروبى والأمريكى، طوال القرن التاسع عشر حتى شهد القرن العشرون نشوء قوة مسرحية جديدة وهى المسرح غير التجارى - إنها سمة الظاهرة المسرحية.

هنا، فى المسرح التجارى، لم يعد هناك اجواق تمثيلية ثابتة، مثلما كان الأمر مع جوق القرداحى، وجوق القبانى؛ وجوق اسكندر فرح، فى بداياته، بل وضحت ظاهرة جديدة، وهى «أن الفرق المسرحية التى كانت تعمل على هذه المسارح (المسارح التجارية) كان ينظر إليها كجموعة من الممثلين يتعاقد معهم لتمثيل مسرحية معينة، وينتهى التعاقد عندما يفتر أقبال الجمهور على هذه المسرحية، وفى هذه الحال يستعاض عنها بمسرحية جديدة» (٢٢) قد يشارك فيها كل أو بعض أو لا أحد من أفراد الجوق التمثيلى.

لذا، نسمع هنا عن المتعهد، وهو غير الممول بالطبع، وهو شخص لا صلة له بالفن من قريب أو بعيد، شخص يبرم الإتفاقات ويعقد العقود ويقوم بتجميع عدد من الممثلين والممثلات لتقديم عدة عروض مسرحية فى مكان ما، داخل القطر، أو خارجه، فى مواسم الصيف.

نقرأ عن صديق أحمد، متعهد خلفات يقدم روايات فى أيام العيد لفرقة رمسيس حوالى سنة ١٩٢٤، وعن عبد الغنى الصباحى متعهد

حفلات لإحياء حفلات لمدة أسبوع في رأس البر لجوق مؤقت شارك فيه عزيز عيد وقاطمة رشدي، في نفس الفترة. هذا في العروض المسرحية ونفس الظاهرة، ظاهرة المتعهد، متعهد الحفلات، تراها في الحفلات الغنائية، العامة والخاصة.

لقد انفصلت الوظائف المسرحية، أو بمعنى أدق، زاد التخصص في العملية المسرحية، كما سنرى فيما بعد.

مع تزايد أهمية المبنى المسرحي، لضرورته لتركيب المعدات الفنية والديكورات الخاصة بالمناظر: والمستلزمات المسرحية (الأثاث والملابس والمفروشات والزخارف ألخ) فقدت العروض المسرحية الكثير من المرونة والمعاصرة.

تعددت العروض التي تقدم على خشبات مسارح العاصمة، رغم اختلافاتها فإنها جميعها توفر الخشبة التقليدية، الديكور التقليدي (المناظر المسرحية). وقلت كثيرا العروض في الأقاليم والمديريات في الوجهين القبلي والبحري. لذا نجد أن مسرح العاصمة قد وجد منونته على الدوام من الممثلين الذين قضوا مدة التدريب في الأقاليم - إذا تبادلت الأجواق التمثيلية المسارح الموجودة بالعاصمة، فاختلفت بذلك القيمة الفنية الهامة وهي المرونة، أي مطاوعة العرض لإمكانات المكان المادية، لأن المكان تقريبا - ثابت لا يتغير، ومواصة العرض لقدرات الجمهور المعنوية لأن الجمهور كان هو

الأخير لا يختلف كثيراً.

أما المعاصرة، أى القدرة على الكتابة من الواقع والتعليق عليه ونقده والسخرية منه، فغدت هى الأخرى عزيزة المنال . فالقضايا، أو الموضوعات كما سنرى فيما بعد، التى تناولتها هذه العروض المسرحية للمسرح الأدبى لم ترق أبداً إلى مستوى القضايا الاجتماعية العامة (كما فى المسرح الشعبى) ولا إلى مستوى القضايا الإنسانية الكونية (كما فى المسرح الخيالى) وظلت قضايا فردية ، منعزلة حتى وأن كانت فى حقيقتها قضايا إجتماعية تمس قطاع من المجتمع، ولكنه قطاع يمثل فئة واحدة من فئاته وهى ليست الفئة الغالبة.

إن مسرحاً فقد المرونة والمعاصرة والحيوية (كما سنرى فيما بعد) لهو مسرح ميت، أو مسرح مميت، كما أطلق عليه بيتر بروت، مسرح مميت بالرغم من وجود شبك التذاكر والصالة والمقاعد المثبته وأضواء قاعدة الخشبة وتغيير المشاهد والاستراحات والموسيقى. لأن روح المسرح، المسرح الحى، ليست فى هذه الأشياء كلها.

رابعاً: الجمهور

كان الجمهور، جمهور المسرح الأدبى، أهم العناصر الفنية،

العناصر المسرحية، المتغيرة والدالة دلالة واضحة على طبيعة هذه المسرح، عالمه وموضوعاته وهمومه وأفكاره وقضاياها.

هنا، ومنذ البداية، علينا أن نتعامل مع جمهور مختلف تماماً عما عرفناه من قبل، جمهور يتكون من مجموعة من الأفراد المنعزلين، لا المنعزلين مكانياً (موضعيًا) لجلوسهم في أماكن محددة، ومقاعد ثابتة. لا، المنعزلين نفسياً، وهذه هي السمة الجديدة لهذا الجمهور الجديد، جمهور المسرح الأدبي.

لم يخلق المسرح هذا الفرد المنعزل، ولكنه أتى إليه عبر وسائل الاتصال الأخرى، ولنتذكر، كما قال جان فيلارن: الكل يعرف، أخيراً أن القراءة تلك العزلة البينة، هي أفضل تسلية لدى إنسان العصر الحديث، تبدأ القراءة من الجريدة اليومية، وتمتد إلى الجريدة التي تصدر مرتين في اليوم، ثم إلى الجريدة الأسبوعية والكتاب. كانت القراءة هي البداية، بداية العزلة، وكانت الفنون الجديدة، كما سبق القول، الرائيو والسينما والاسطوانة هي ما رسخت هذا الإنسان الحديث، الإنسان المنعزل.

وهذا الإنسان المنعزل، ظهر عندما تفككت وحدات التنظيم الاجتماعي التقليدي للجماعات المحلية (مجتمع القرية، وطوائف المدينة، مجتمع القبيلة البدوية) أي «حينما تفكك مجتمع العصور الوسطى - (الطائفي نسبة إلى الطائفة) المغلق، المستتب الأمن..

كما كان للتعليم الحديث، التعليم المدني، أثره البالغ في خلق هذا الإنسان المنعزل، فهذا التعليم أدى إلى وجود أعداد كبيرة من المتعلمين وأوجد الفئة الاجتماعية الجديدة في تاريخ مصر الحديثة الناشئة وهي فئة الموظفين (الأفندية)، وهو التعليم الذي «فصل الموظفين عصب الطبقة الناشئة عن مصادر الثقافة السائدة في المجتمع، ولكنهم ظلوا أيضا محافظين على تراثهم الأخلاقي والفكري الذي أخذوه عن ذلك المجتمع القديم»^(٢٣).

إن هذا الجمهور الجديد، الجمهور المنعزل، هو جمهور الأفندية، حيث شكل الأفندي عصب الحياة الفنية والاجتماعية والسياسية في مصر في السنوات الأولى من مطلع القرن العشرين، انه الأفندي، الذي يقول عنه يحيى حقي: «فهذه الطبقة (الفئة) كانت ممزقة بين الشرق والغرب، بين مقدراتها المحددة ومآليتها المتواضعة وبين مطالب الدولة الناشئة والحياة الحديثة وبسائس الديوان وتحكم الرؤساء ونشر الوساطة، وغلب سلطان هذه الطبقة (الفئة) على الحياة الاجتماعية بدليل إن أول الشهر كان يوما مشهوداً في المتاجر والبارات واندية القمار وحتى في نور البغاء»^(٢٤).

وعالم الأفندي، هو عالم بزوغ الشعور بالغربية والذاتية والحرية، عالم يتسم بسمة واضحة وهي «ضعف القدرة على مواجهة عالم الحواس والواقع.. ويتجسم هذا الضعف ويطفو إلى الشعور وإلى

الوعى أيضا أولا فى ظل المجتمع المستعمر المفتوح للغرب، وفى ظل إقحام المدنية الغربية المتفوقة للمجتمع التقليدى.. ويتجسم شعور الضعف هذا على التحديد عند الفئات الوسطى الصغيرة، التى لا تملك من أمرها شيئا والتى تعيش نون تأثير على مجريات الأمور وتنمو هذه الفئات فى المدن بفضل المدارس الجديدة ويفضل التوسع فى الجهاز الإدارى، وفى قطاع الخدمات. وارتفعت هذه الفئات بدرجة أو أخرى عن عامة الناس، وأصبحت تتميز بفضل ما حصلت من قدر من التعليم، على تفاوت هذا القدر، ولكنها لم ترتفع إلى حيث تشعر بإرانتها أو تعبر عن وعى مشترك. فقد اوجد الاقتصاد الاستعماري المتحالف مع الاقطاع أمامها أبواب الصعود (الحراك الاجتماعى) والتحرر، وعاشت تفصلها عن أرياب الأمور واصحاب السلطة هوة رهيبة» (٢٥) إننا هنا فى الفترة التى سدت فيها قنوات الحراك الاجتماعى، الذى كان نشطا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والذى سد كلية فى الربع الأول من القرن العشرين.

فى العقد الأول من القرن العشرين، بدأ تواجد هذا الجمهور الجديد. فبعدما انفصل الشيخ سلامة حجازى عن جوق اسكندر فرح ويكون جوقه الخاص به، نجد أن اسكندر فرح كان عليه أن يجذب جمهور المسرح، فاتجه نحو المسرحيات الرومانسية يحاول أن

يشبع نهم الجمهور، الفارق في عاطفيات خلقتها ظروفه السياسية والاجتماعية، وكتب مقالتين في صحيفة (الظاهر) الاولى بعنوان «نهضة جديدة» وفيها تحدث عن الجمهور «وتطور وعيه وأنه اصبح وهو غير ما كان عليه بالأمس إذ أدرك قوائد فن التمثيل ومزاياه العديدة ويات يتطلب تمثيلاً راقياً غير تمثيل الاسى، وروايات عصرية يفيد تمثيلها وتكون مواضيعها ملائمة للاحوال الحاضرة» * ولكن هذا الجمهور المنشود كان لا يزال يشكل الأقلية، التى تواجه الأغلبية المطالبة والراغبة فى مسرحيات المسرح الخيالى، لذا فشلت محاولة اسكندر فرح وظل جوقه متعثراً طوال السنوات التالية، ولكنه كان رائداً فى تغيير الذوق المسرحى حين اخذ يقدم روائع المسرح العالمى دون الإعتماد على الغناء كعنصر أساسى فى المسرحية.

ولما كان ذلك كذلك يرى الباحث أن لفظة (الجمهور الجديد) يجب أن تطلق فقط على الجمهور الآخر، الجمهور الذى لا يرتاد الاوبرا الخديوية (أو السلطانية فيما بعد)، الجمهور غير الراقى، حسبما يرى محمد تيمور وهذا الجمهور «جمهوراً جديداً من الموظفين والطلاب الذى صاروا يشكلون نواة الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى خلال تلك السنوات... وبهذا اضيف من هؤلاء إلى الجمهور التقليدى للمسرح المنتمى إلى الطبقات (الفئات) العليا» (٣٦) إنه جمهور الفئات المتوسطة الدنيا، جمهور الأفتنية، إذ جاز القول، جمهور «يتعاطى

الحزن ويهوى الأشجان فهما يتخطيان موقف الحزن العادي.. إذ من ملامحهما القصد والاستعادة أى السعى إلى تكرار التجربة وإستعادة الشعور بالذات من خلال اجتراح الحزن وتنوقه، فمن سمات تعاطى الحزن النرجسية والتركز حول الذات أو اعتصار الذات وأحياناً الافتتان بها، ويتيح ذلك تراجع الإهتمام بعالم الواقع، وتقلص القدرة على رؤيته تحت شروطه أو رفض الرؤية.. ويمقدار ما تضعف الذات، أو يطغى عليها الشعور باللاجئ والعجز أو الخذلان إزاء القوى الأخرى ويمقدار ما تجهل البدائل تزداد حاجتها إلى تقمص أنوار الحزن (أو غير ذلك من الأنوار التعويضية..) الحزن بذلك بديل شئ آخر، بديل للمواجهة والصراع واجهاد النفس» (٣٧) أنه الجمهور المنعزل.

إنه جمهور عصر الهزيمة، عصر ما بعد الإحتلال البريطاني، عصر فشل الثورة العرابية وسيطرة الإستعمار وكبار الملاك، والشعور بالخوف والضعف واللاور واللابديل واللاهدف، أدى إلى أن يصبح موقف الضلالة موقف عام فى المجتمع المستعمر المتأخر فى مراحل الاسترخاء والركود بعد فشل الثورة، وكان ذلك أيدنا بدخول البلاد، فى حالة ركود واستقرار طويل، وكانت تلك وظيفة المسرح المميت، فإن «مجتمعا مستقراً أو منسجماً قد لا يكون بحاجة - فى مسرحه - إلا إلى البحث عن الوسائل التى تعكس وتؤكد

استقراره وإنسجامه، مثل هذه المسارح تميل إلى أن توحد الفنانين والجمهور في كلمة نعم واحدة متبادلة»^(٢٨) إنه الجمهور المميت.

وأخيراً، في هذا المسرح المميت، ومع وجود هذا الجمهور المميت، أصبح من غير المعقول وغير الجائز، الحديث عن المشاركة كقيمة فنية أساسية عرفها المسرح الشعبي (المسرح الخشن). لأنه، ببساطة، من غير المتوقع من هذا الجمهور المنعزل داخل ذاته، داخل نفسه، الاقدام على المشاركة فيما يراه يمثل أمامه من مسرحيات، ولأنه، مع ضرورة الاحتفاظ بالوهم المسرحي، صارت أية مشاركة تعنى كسر هذا الإيهام المسرحي، وهو ما لا يقدر أن يقدم عليه، لا المتفرج (بالتعليق الفوري)، ولا الممثل (مخاطبة الجمهور)، وصار الموقف على العكس من ذلك تماماً، صارت المشاركة تجلب التهكم والسخرية والاستهزاء من الممثل لهذا الشخص الجريء الذي جروء على المشاركة بالتعليق أو الهمس أو ابداء الامتعاض، وغدت كل محاولة من جمهور النظارة للمشاركة في العرض المسرحي بالتعليق أو النكتة أو اقتراح تطوير الاحداث توحشاً مسرحياً يستحق اللوم الشديد علناً، من جانب ممثل أو مخرج، وأحياناً يستدعى إنزال الستار مؤقتاً والتهديد بنهوض العرض». *^(٢٩)

خامساً: الممثل

يمكن القول، أن عصر المسرح الأدبي، هو عصر الممثل. لأن الكثير من أسماء الممثلين من مصر و من العالم الغربي (أوروبا وفرنسا بالذات) يتردد ونذكرها في هذا العصر عصر ساره برنار، سوليفان، كوكلان، جورج أبيض، روز اليوسف، فاطمة رشدي، عزيز عيد، منسى فهمي، عمر لطفى، عبد الرحمن رشدي، نجيب الريحاني، عبدالعزیز خليل، أحمد فهمي، ميلاديان، ابريز ستاتي، مريم سماط... وغيرهم كثير.

وعلى الرغم من ذلك ، لم يكن الممثل سيد المسرح، كما كان سلفة ممثل المسرح الشعبي ، المسرح المرتجل (المسرح الخشن). ولكن يجب أن نتذكر أن هناك فارق بين تمثيل السلف وتمثيل الخلف، ففن الممثل المرتجل هو فن حضور البديهة وممارسة الخلق الفوري.. وهو يختلف عن فن الممثل العادي. وهذا الممثل العادي لم يعد فنناً صالحاً لاداء كل الانوار، بما له من مقدرة على الخلق والإبداع، والإضافة والحذف، بل صار يصلح لبعض الانوار، بعض الانوار المحددة، صارت هناك عدة مقاييس لتمثيل نور الملك أو المهرج أو الوزير أو اللص أو الغانية أو الملكة أو الأميرة أو القروية.. مقاييس جسمانية وشكلية وصوتية وصار يعاب على الممثل أن يقوم بأداء نور لا يتناسب مع هذه المقاييس، المثالية/ النمونية،

مقاييس التمثيل المميت.

وفى هذا المسرح الأدبى كان التشبيث والتحديد هو بداية الطريق إلى مسرح مميت، وحيوية الممثلين تشعب كلما ضعفت العلاقة بينهم وبين جمهورهم - وهنا نتوقف أما مبدأ مسرحى، تقليد مسرحى جديد، وأن كان من عمل المؤلف المسرحى، إلا أنه شديد التأثير والضرر على عمل الممثل المسرحى، إلا وهو الإرشادات المسرحية ويعنى بها التوجيهات التى يكونها المؤلف فى مسرحيته إلى جانب الحوار لكى يوجه القارئ أو المخرج أو الممثل إلى حركة أو إنفعال أو صمت أو نحو ذلك - إنها، الطريق إلى التمثيل المميت وإلى الممثل المميت، إذ ماذا يتبقى للممثل إذا حددت له مسبقاً حركته وإنفعالاته ودرجة/ مستوى صوته؟.

ولنقرأ أمثلة لهذه الإرشادات المسرحية: -

أ - فى مسرحية الهاوية:

يسرى: يستحسن أنك...

(يتوقف قليلاً عن الكلام كأنه كان يود أن يقول للخادم

يستحسن إنك لا تقول لها أنى هنا ولكنه يغير رأيه ويقول)

(ص ٣١٤)

.....

رتيبة: أنا عارفة:.....

(تتلكم وهى ناظرة للمرأة وتصلح من شعرها) .. (ص ٣٢٥)

رتيبة: (تقترب من حمايتها وتجلس بجوارها وتقول لها بصوت فيه دلال) مش تجي معايا..... (ص ٣٢٢)

أمين: (يدخل وهو يشد رتيبة من نراعها وهي تمتنع حياء. أما هو فيشدها بلطف وهو يقول لها) يا شيخة. (ص ٣٢٩)

رتيبة: الزهرية حطتها يا أمين ع الليانو هنا روح هاتها.

أمين: طيب (يذهب لليانو ويحضر الزهرية)

مجدى: (فى أثناء نهاب أمين لليانو ومجيئة) باين ياهانم على الزهرية أنها نوق خالص.

أمين: رأيك أيه فى الزهرية... (يلقى حاملا الزهرية).

مجدى: أنا قلت عليها من بعيد أنها نوق خالص.

شفيق: (ياخذ الزهرية من يد أمين) أما صحيح جميلة خالص.

ب - فى مسرحية «صرخة طفل»:

علية: (تقف بعد الباب الذى دخلت منه بخطوة أو اثنين وتلفت فى المكان) ليس هنا أحد (تصفق) يا أهل البيت! يا أهل الله (تتقدم قليلا نحو المائدة) زهيرة هانم! زهيرة أختى! تكون قد ذهبت إلى فى مصر، هذا عيب مصر الجديدة (تتمشى نحو الباب الثالث وهي تتكلم) يسافر إليها الإنسان من مصر القديمة فإذا لم يجد... (تتأذى) بشير أغا (ص ١٠٨).

زهيرة: (تنزل على الدرج وهي لابسة قميصا من المرمر الثمين به

نقوش مفرغة في قبته. وفي قدميها خفان ثمينان، وشعرها مرسل على كتفيها وهي امرأة في الخامسة والعشرين من عمرها. وسط في الجسم بيضاء البشرة سوداء للشعر ذات عينين قويتين بدلان في مجموعها على أنها امرأة متزنة التفكير شديدة الإعتماد على نفسها.... (ص ١٠٩)

عطية: (تنهض ببطء وهي مطرقة الرأس وتخرج مبتعدة عن الكرسي صرپ أدنى المسرح قليلا ثم تتناول يمينه فتقلبها والعصا فيها ثم ترجع إلى الراء بظهرها منحرفة إلى اليسار) لا شيء (وتمسح بموعها بمنديلها الذي في يدها اليسرى)

(ص ١١٧)

إنها مسرحية نموذجية في ابرادها للإرشادات المسرحية. لقد سلب الممثل الخلاق، كل أنواته، فالحركة والتعبير والإتجاهات والمستويات الصوتية، محددة سلفاً، وبالطبع، منذ البداية، الحوار المسرحى معروف مقدماً، وإذا نسى الممثل بضع كلمات أو جملة ما، فهناك الملقن، طالما أصبح التلقين قيمة فنية مرتبطة بالمسرح الألبى، المسرح المكتوب. ولا يهم هنا حيوية الأداء أو تدفقه أو تشنته أو تفككه، المهم المطابقة مع النص المكتوب.

ماذا يتبقى للممثل في هذا المسرح المميت، وفي ظل شروط فن التمثيل العادى فن التمثيل المميت؟ ينبقى له هذا الهامش الضئيل

الخاص بطريقة الأداء، فإذا كان كل شيء محدد سلفاً، فإن طريقة الإداء هي إبداع الممثل الخاص. ولأننا في عصر الأحزان، عصر هزيمة الوطن، عصر الضالة والتهديد، عصر المنفلوطي، حيث مخاطبة عواطف القارئ وخياله أكثر مما تخاطب به العقل والمنطق. نجد الأداء المسرحي كما يتبدى في مدرسة عبد الرحمن رشدي وهي مدرسة رومانسية «إنها أقل نزعة جمالية وأكثر نزعة عاطفية.. .. إنها مدرسة النحت من القلب، فالصوت مبلبل بالدموع، تمرقه الإنفعالات إلى حد الحشجة، إنها مدرسة الالم المتبادل بين الممثل والجمهور، حتى يمكن القول بون خوف من المبالغة أنها كانت مدرسة سادية»^(٢٠) لقد تحول الأسلوب الخطابي إلى الأسلوب العاطفي والتألم السادي كما يرى طليمات.

وهذا الممثل، المنفعل، العاطفي، ما كان ليقدّم، مع ذلك، شخصية مسرحية بالمعنى الفني لهذا المفهوم، بل كان لا يزال يقوم بأدوار، والدور أقرب إلى النموذج المثالي، وهو هنا مثال عاطفي (إذا اعتبرنا أدوار المسرح الخيالي مثال عقلى).

إنها أدوار وليست شخصيات، حقاً لم نعد بصدد ملوك وأمراء وأميرات وجواري وعبيد وسياف، ولكن، نظرة إلى أسماء شخصيات الرواية/ المسرحية تبين لنا أن ما كان ينبغي أن يكون شخصية من لحم دم، أصبحت في المسرح المعيت، المسرح الأدبي، نموذج:

١ - أسماء الباشا واليكوات: أحمد يسرى، أمين نهجت، شفيق، مجدى (الهاوية) حليم، عبد العزيز (أسرار القصور) حسن، أمين، محمود، رضوان (العصفور فى القفص) بليغ، فرحات (عبد الستار أفندى).

٢ - أسماء الهوانم والأوانس: حكمت، رتيبة (الهاوية) سامية (أسرار القصور) عزيزة (العصفور فى القفص) جميلة (عبد الستار أفندى).

٣ - أسماء الأفندي والعمد: عبد الكريم، نصوحى (أسرار القصور) الزفتاوى (العصفور فى القفص)، عبد الستار، عفيفى (عبد الستار أفندى).

٤ - أسماء النسوة والشعبيات: نفوسة (عبد الستار أفندى).

٥ - أسماء الخدم:

أ - الرجال: شحات، مرسى (الهاوية) عثمان، عبد الله (أسرار القصور) فيروز (العصفور فى القفص) خليفة (عبد الستار أفندى).

ب - النساء:

المطليات: ستوتة (أسرار القصور)، هانم (عبد الستار أفندى)
الاجانب: آلفينا (أسرار القصور) مرجريت (العصفور فى القفص)

وهذه، كما نرى، ولو أنها أسماء شخصيات، إلا أنها قد أصبحت

فى المسرح 'الدى' / 'المسرح المميت' نماذج لاسماء، لادوار محددة، مجمدة، فدائما اليه هو بهجت أو شوكت، أو يسرى، والهانم حكمت أو نولت أو سامية، والخانم هو عثمان.

لقد إنعدمت الشخصيات فى المسرح الالى، ووجدنا أنفسنا أمام ادوار فقط لاغير، لكن الأمر لم يقتصر على ذلك فقط، بل وجدنا المسرح المميت قد أضاف نورا جديدا، ما كان له وجود فى المسرح الشعبى، أو المسرح الخيالى، إنه نور الصفى، والصفى «عادة شخص متطفل لا رأى له ولا لون يرتبط بإحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية فيكشف عن الماضى كما يكشف عن الصراع النفسى الحالى» (٣١).

وكان ظهور نور الصفى، ولا شك، اثرا من اثار العقلية الأدبية والتى غلبت على المؤلفين المسرحيين، لأنه لما كان الكاتب الروائى يتمتع بوسيلة فى التعبير لا يتمتع بمثلها الكاتب المسرحى بشكل عام، إلا وهى اماطة اللثام عن الشخصية من خلال أفكارها.. ولكن الكاتب المسرحى لم يستطع دائما أن يقاوم إستغلال هذه الحيلة الهامة فى التشخيص فيأتى لكل شخصية رئيسية بـ (صفى) يفضى إليه البطل ما يعتمل فى صدره، لذا كان وجود الصفى، أبرز سمات المسرحية الأدبية.

وفى مسرحياتنا الأدبية، نجد الصفى موجودا فى:

أ - مسرحية «العصفور في القفص» في شخص محمود (ابن خالة حسن) فهو على العكس من أمين (ابن عم حسن) لا رأى له ولا لون. وظيفته الأساسية اماطة اللثام عن أفكار حسن ودعوته له بالتقريث والمحافظة على التقاليد والقيم.... إلخ.

محمود: يا أخى برضو أبوك يحبك، يشفق عليك...

حسن: ياريت يا سيدى كان بخيل بس.. يعنى أنه ثقيل.

محمود: اختشى يا حسن.

حسن: بس أية تقول فى واحد باشا... أما فى الضروريات فيستحيل أنه يبرز بقرش تعريفه.

محمود: يا سيدى معلش، (٢-١ ص ٣١)

نعرف سمات الأب وصفاته، ونعلم موقف حسن وسوء معاملة الأب له، من خلال هذا الحوار، ولكن لا نعرف شيئاً عن محمود هذا، غير إنه ابن خالة حسن.

ب - مسرحية «الهاوية»: فى شخص مجدى، صديق أمين وشقيق، فهو، على العكس من شقيق الذى يواعد رتيبة زوج أمين ويساهم فى تطور الأحداث، هو شخص لا لون ولا طعم له، بل يوظف لتقسيم أفكار وسمات وصفات الشخص الآخرى.

أمين: (لرتيبة سراً ولكن صوته مسموع من صاحبه) زال الكسوف؟ رتيبة: (بحياء) ياسلام.

شفيق: لا خشو أيه بقى - الهانم مش لازم تختشى منا ابدأ.. أولاً
احنا اصديقاء أمين بك، وثانياً أمين بك صديقنا واحنا طول
عمرنا زى الاخوات.

مجدى: معلوم

أمين: ما هو أنا بقول كده والله أنا اعتقد تماماً أن مركزى عندكم
ذى مركز الاخ الشقيق تمام.

مجدى: والله يمكن اعز كمان. (١-١ ص ٢٣٠)

وكلام شفيق فيه محاولة للتقرب من رتيبة لذا يمكن أن يكون
لكلامه دلالة فنية أما مجدى فإن كلامه مجرد ربود لا معنى لها ولا
دلالة سوى أنه الصفى.

هذا هو فن التمثيل المميت، والممثل المميت، وهى المدرسة
التمثيلية التى ظلت مسيطرة، فى الغالب الأعم فى المسرح العربى
الحديث، والمسرح العالمى كذلك. وكانت محاولات الثورة أو التمرد
على هذا المسرح المميت تنتاب الكتاب والممثلين والنقاد بين فترة
وأخرى.

يقول ستروندبرج: «لكى نعطى الممثل مرة فرصة لتأدية عمل
شخصى، وتحرر، ولو لحظة من سلطان المؤلف، يستحسن إلا يكتب
المونولوج بل يشار إليه مجرد إشارة» أنها محاولة لاستعادة الممثل
الموهوب المبدع، لا الممثل المؤد.

وفى المسرح المعاصر تحدثت المسرحية الإنجليزية جيون ليتلوه عن : ضرورة العمل المشترك فى مسرح مما يعيد للممثل أهميته التى افتقدتها أمام مبالغة شديدة فى تقدير المؤلف والمخرج، وهما العنصران الغنيان اللذان طغيا على عالم المسرح الحديث والمعاصر.

سادسا: المخرج

كان المخرج من العناصر الفنية، العناصر المسرحية، التى توطدت وتأكدت فى المسرح الألبى خلال فترة الدراسة، وكانت له قيمة بعد سيطرة كبيرة على المسرح.

فى نهاية فترة الدراسة، وبالتحديد عام ١٩٢٨، عاد زكى طليمات من بعثته إلى فرنسا والتى اوقد فيها لدراسة الإخراج المسرحى وكانت طريقته فى الأخراج المسرحى، كما يصفها سعد ارش، تنتمى بطبيعة الحال إلى جيله وإلى المدرسة التى أتم بها دراساته المسرحية فى فرنسا العشرينات وهى «التزام كامل بالنص، وأكاد أقول حرفياً، القاء مضخم يهتم إهتماما ملحوظا بحروف المد.. كلاسيكية فى تخطيط العرض المسرحى وهو يهتم فى إختياراته للنصوص بأن تكون تقليدية كاملة، أو خاضعة لكل القواعد الارسطية.. سمات من الواقعية فى الإطار التشكيلى والإضاءة

وإتجاه فى توجيه أداء الممثل إلى ما هو أعمق من المعنى السطحى للكلمة، واستبطان ما وراء الكلمات، الرفض الكامل لنظرية المسرح مسرحاً^(٣٧) إنه تأكيد لسيطرة النص، لسيطرة المسرح الأدبى، وابتعاد نهائى لاي مشابهة أو مقارنة مع نظرية المسرح المسرحى.

حتى عام ١٩١٢، لم تكن كلمة مخرج معروفة و متداولة فى الكتابات الأدبية الفنية والنقدية، وكان هناك، كما شاهدنا فى المسرح الخيالى، مدرب الرقصات أو الألحان أو الأداء التمثيلى وكان عزيز عيد كما اجمعت الكتابات المعاصرة له، أول من أبرز أهمية هذا العنصر الغنى، الإخراج.

وإضافة لما ذكر فى القسم السابق عن طريقته فى الإخراج، يجب أن نذكر إن حركة التعريب والإقتباس والتمصير، أى حركة التأليف المسرحى عموماً، كانت تعرب من ضمن ما تعربه فى المسرحيات الإرشادات المسرحية وحركة الممثل وطريقة أدائه، إذ يذكر فتوح نشاطى عن إخراج عزيز عيد « أما إخراجة لمسرحيات فيكتوريان سارنو.... وأغلب فوفيليات جورج فيدو فقد تتلمذ فيها على هذين الكاتيين القديرين اللذين كانا مخرجين من الطراز الأول. واشتهر عنهما أنهما يقيدان فى ملحوظات النص جميع تحركات الممثل على خشبة المسرح: مع الإشارة إلى مختلف العواطف التى

يعبر عنها النص. وهكذا يفرضان على المخرج، أيا كان، أن يسير في الخط الذي رسمناه للرواية. وقد رجعنا (نشاطي) إلى مجلة الايلوستراسيون فوجدنا مناظر هذه المسرحيات وتحركات ممثليها منقولة بأمانة شديدة». إنها الإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف لمسرحيته الأدبية (النص الأدبي) ويلتزم بها الممثل في أدائه والمخرج في تنفيذه.

المخرج هنا لا يتعدى دوره تنفيذ الإرشادات المسرحية التي كتبها المؤلف إنه مخرج منفذ، مخرج لا رؤية له ولا شخصية، مخرج تابع في عصر سيادة المؤلف المسرحي، وإن كانت هذه السيادة غير معلنه، وظن البعض أنه عصر الممثل، الذي كان، كما رأينا في الفقرة السابقة، دمية، لا حول ولا قوة لها.

وهكذا، كان المخرج في المسرح الأدبي يقدم محاولاته الإخراجية أما عن طريق النقل الصرفي للإرشادات المسرحية الموجودة في أصول النصوص المسرحية الأجنبية (قبل تعريبها أو ترجمتها)، وأما من مشاهداته للعروض الأجنبية التي انتقلت طوال فترة الدراسة تقريباً.

ولا يرجع ذلك الأسلوب إلى أثر الثقافة الفرنسية، بل كما أشار زكي طليمات في لمحة - إلى التبعية الثقافية، التبعية الثقافية الأوربية عامة، والثقافة الفرنسية المعاصرة خاصة، إذ كانت حياة المجتمع،

وذلك فى سلوك ناسه وفى طرائق المعيشة وأساليب المواضعات بل وفى الازياء، كانت كلها أخذاً عن الوافدات الأوربية وتقليداً لها - كان المجتمع العربى يعيش فى صميم التبعية لأوربا، التبعية الثقافية، بعد التبعية الاقتصادية والسياسية.

وإذا كان الإخراج هو إجتهد شخصى فى هذه المرحلة، مرحلة ما قبل المخرج الدارس، المتعلم، المثقف، كانت هناك أساليب وطرق إخراج عديدة لا يمكن أن يجمعها تيار واحد، أو مدرسة واحدة، أو أسلوب واحد، أى لم يبلغ الإخراج هنا ما بلغه فى نهاية فترة الدراسة، أى لم يصبح بعد إخراجاً مميتاً.

ومما يذكر عن محاولات عزيز عيد:

أ - فى مسرحية «يوليوس قيصر» جعل من صالة المتفرجين مسرحاً، وتصور فيها وعلى أرضها وبين المتفرجين بعض أحداث الرواية، وفوجئ الجمهور بجسد قيصر محمولاً على ايدى الجنود الرومان يخطرون به بين الجمهور.

ب - فى مسرحية «هملت» حاول أن يجعل المشاهدين يتتبعون شكوك هملت فى والته وعمه، ورسم وجه (فاطمة رشدى) مكبرا على ستارة شفافة، حتى إذا وصلت الحوادث المسرحية إلى المشهد المطلوب، تقف فى مقدمة المسرح ناظرة إلى الستارة الشفافة، وعندئذ تنطفىء الأنوار تريجياً حتى يعم الظلام خشبة المسرح،

ويضاء نور خلف الستارة الشفافة فيضئ رأس هملت.

سابعاً: المؤلف

المؤلف، هو العنصر الفني، العنصر المسرحي، أو بمعنى أدق العنصر الأدبي، الواضح الأهمية في المسرح الأدبي، ويقصد بالمؤلف هنا، ومن ثم التأليف، الأعمال المسرحية الأجنبية المترجمة/ المعربة، وكذا الأعمال المسرحية المحلية، وهنا لن نتحدث عن نظرية العصور الوسطى في التأليف حيث كانت المادة الأدبية مشاعاً ما بين الجميع. فلقد ظهر فيما يخص المؤلفات المحلي، لفظة جديدة هي الاقتباس. وكان فرح انطون أول من استخدمها ويقصد بها «لخبطه الرواية وحذف الكثير من الأصل وإضافة مشاهد جديدة مع الالتزام بالمعنى الأصلي والأشخاص الأصليين»^(٣٣) أي الالتزام بروح العمل، روح المسرحية.

وإذا كانت وسائل الإتصال الحديثة، في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي، مثل الراديو والسينما والاسطوانة قد خلقت الخيال المنعزل، ومن ثم الفرد المنعزل، جمهور المسرح الأدبي، فإن الطباعة كان لها أثرها البالغ في «خلق الإنسان ذو العقلية الأدبية القائمة على المرنديات»^(٣٤) كما يقولها كلوهان.

وهذه العقلية الأدبية، هي - بلا شك - عقلية المؤلف المسرحي،

مؤلف مسرحيات المسرح الأدبي، وهى عقلية تحليلية تجزئية فى الأساس، إنها ذهنية/ عقلية «تفصل بين الإنسان كبنية شعورية خلقية وبينه كبنية تعيش وتعمل وتنتج فى المجتمع، فمن معالم الذهنية رؤية الأشياء منفصلة عن اصولها ومسبباتها وعن العلاقات التى تربطها وتحدها» (٢٥) أى النظر إلى الوقائع بمعزل عن سياقها الاجتماعى/ الاقتصادى الحضارى.

إن الحروف الأبجدية المطبوعة تستدعى الفصل بين الحواس وتخصص كل منها، وذلك إن خصائصها الرئيسية هى السير المتسلسل فى خطوط مستقيمة والتجزئة والتكرار.. فالكلمة مجرد أن تطبع تتجرد فى نفس اللحظة من كل قيم الحياة التى كانت تحظى بها عندما كانت تنتقل من الغم إلى الأذن، فالصوت البشرى يختفى بكل درجاته وألوانه وتناسقه وجرارته... وحدث الانفصال الهام ، فقد أصبحت الكلمة كيانا مستقلا أمام القارئ، إذ أصبحت العين هى التى تعمل... وهكذا أخذت الحضارة المرئية تتقدم.. ويقول ماركسهايم، أن المطبعة كانت أهم عامل أدى إلى خلق العقلية الغربية العلمية التى تعتمد على حاسة النظر. فقد أدت قراءة الكلمات المنعزلة عن الصوت، التى تفصل مسافة وفواصل بين الواحدة منها والآخرى منذ جوتنبرج.... أدى ذلك إلى نشوء العقلية الأدبية، التى تعد عقلية تحليلية تمسك بالواقع قطعة قطعة، ومن وجهة نظر فى أثر

أخرى، وفق تسلسل منطقي تماماً، فعين صاحب العقلية الأدبية عين ثابتة متعودة منذ قرون أن تنتظر بثبات إلى الكلمات واحدة اثر الاخرى خطوة خطوة بلا توقف إنه عالم المطبعة: والعقلية الأدبية قد احدثت «إنتشاق بين ما هو ثقافى وما هو شعبى. فحين كان الشباب المتعلم مصرا على إنشاء مسرح أدبى، كانت تمثيلات من نوع آخر تمثل أمام جمهور أقل إستعلاء»^(٣٦)

ونظرة إلى إعلام المسرح الأدبى، المؤلفين والممثلين و النقاد والتمريين والترجمين، توضح لنا أنهم جميعا - من نوى الثقافة الحديثة، التعليم العلماني/ المدني، والتراث الثقافى الغربى، وأنهم قد بعنوا تماماً عن المنابع الاصلية للتراث الشعبى العربى/ الإسلامى.

وكان أولاد النوات هؤلاء خريجي المدارس المدنية الحديثة، مما ساعد على فصلهم عن مصادر الثقافة السائدة فى مجتمعهم، ولكنهم ظلوا أيضاً محافظين على تراثهم الأخلاقى والفكرى الذى اخنوه عن مجتمعهم القديم، وكان موقف هؤلاء غريباً إذ كان عليهم تحرير شخصية الفرد من ناحية، وإبراز الشخصية المصرية من ناحية أخرى، وهو ما حاوله غالبية كتاب هذا المسرح الأدبى، وإن تفاوت نجاحهم فى هذا. ولكنه يكشف عن تحول هام ودال فى «إتجاه الفكر المصرى فلم يعد التثؤنر بالحضارة الغربية والحالة هذه مقصوراً على

المهاجرين الشوام، لكنه تحول إلى العناصر المصرية والمتحصرة،
ويعد أن كان التآثر بالحضارة الغربية تياراً هامشياً أصبح تياراً
أصيلاً، وهو وأن اقتصر على مجال الإصلاح الاجتماعى فإنه مهد
لانتقال هذا التيار إلى المجال الأدبى فى فترة ما بين الحربين.
وإذلك أصبح موقف هؤلاء الكتاب والأدباء متناقضاً محيراً فهم فى
الوقت الذى ارادوا فيه أن يعبروا عن هذا الواقع انتهوا إلى الانعزال
عنه، وحين ارادوا التخلص من التبعية للتراث العربى وجنوا أنفسهم
يقعون فى تبعية أخرى للتراث الغربى»^(٣٧) وهو ما يضح من كتاباتهم
الاجتماعية والأدبية والفنية.

فمع ظهور المؤلف، المؤلف المميت، أصبح وحده صاحب الكلمة
والمسيطر على المسرح لا بسبب نمو طاقته الشعرية وإنما بسبب
الظروف الجديدة وسيطرة النزعة الفردية - حتى إننا لنجد القليل
منهم من يؤمنون بجماعية الفن المسرحى.. وكان من نتيجة ظهور
مؤلف المسرحية الذهنية «تدهور الدراما القائحة على الخيال..
وانتهى الأمر بأن المسرح الواقعى أصبح يعتبر المؤلف الدرامى
(المسرحى) فنانياً فردياً مستقلاً، ولم يعد يفكر لنفسه، ورأى
(المسرح) أن مهمته تقتصر على تمثيل وإخراج المسرحيات، وبذلك
تسللت إليه الأفكار الغربية المستعارة، فاخضع الممثل إلى دراما
الجدار الرابع، أى الدراما التى يعمل فيها الكاتب المسرحى على

تمويه (إيهام) الحقيقة، كما إستخدم **المخرج** كئنه مشرف أو مقدم عمال (متعهد عمال)، وقصر عطه على تفسير غرض المؤلف فى دقة تامة، وعمل المسرح أيضا على أن يكون تكوين المناظر وتجميلها مقصورا على خدمة الشخصيات التى رسمها المؤلف، وصفوة القول أن المسرح قنع بأن يستبدل **أقليما** من الواقع بمملكة الخيال الفاتنة،^(٢٨) وذلك هو نور المؤلف المحترم.

وكان التأليف المسرحى قد غدا عملا تخصصيا، فبينما كان الممثلون، قبل سنوات الحرب العالمية الأولى ، هم المسئولون، عن معظم ما يقدم فى ريبوتوار المسرح العربى، نجد أن هذا الأمر أصبح يضطلع به أناس اخرون كثيرون، غيرهم، وهؤلاء الاخرون على رأسهم وبترتيب الوقائع التاريخية، الصحفيون، وأصحاب المطابع ، ثم بائعو الكتب ثم لحق بهؤلاء من بعدهم ولما يمضى وقت طويل الكتاب والشعراء الذين عثروا فى الدراما على مكتشف جديد كوسيط للتعبير، كانت تلك سنوات رواج المسرح التجارى.

ولقد ارتبط التأليف المسرحى، عند الكتاب المسرحيين، بما يسمى بـ المسرحيات العصرية، وهى المسرحيات التى حاولت أن تستلهم الواقع وقضاياها، حتى إنه يمكن أن نطلق على السنوات ما بين ١٩١٥ حتى ١٩٢٢ الدور الواقعى الذى مر به مسرحنا الحديث وهذه الواقعية التى تاكلت بقيام الثورة المصرية القومية، ثورة سنة

١٩١٩، حتى ارتبطت الدعوة إلى العصرية بالدعوة إلى الواقعية. ولكن هذه الواقعية سرعان ما انحسرت، ذلك أن الثورة المصرية ظلت ثورة ناقصة، انحسرت، موجتها بعد فترة، ولم تتخط حدود الليبرالية الرومانتيكية وحدود الاعتزاز المعنوي بالذات، وسرعان ما انحسرت الواقعية الأدبية الجديدة، واتجهت - مع بعض الاستثناءات إلى الرومانسية، وإلى ما سمي بالمسائل الإنسانية أو العالمية، وبدلاً من محاولات التأليف المحلي نجد أنه، مرة أخرى، قد اختفى التأليف المصري أو كاد، وحل محله اقتباس أعمال المسارح الفرنسية والإيطالية الرخيصة، وظل ذلك هو الوضع المسرحي طوال الفترة التالية وحتى الخمسينات.

وبعد، هذه كانت أهم العناصر المسرحية والقيم المسرحية (الأدبية) لعروض المسرح الأدبي، ويتبقى لنا هنا أن نتكلم عن تقاليد المسرح الأدبي، التقاليد الفنية لعروض المسرحيات الأدبية. وبداية نقرر أن العرض المسرحي كان يشتمل على الرواية التمثيلية أي المسرحية المقدمة، أي أنه تقلص إلى جزء واحد، أو فقرة واحدة من ضمن الفقرات المتعددة التي كان يقدمها عروض المسرح الخيالي.

وتشمل التقاليد الفنية لعروض المسرح الأدبي ما يلي:-

١. البرنامج:

اختفى الاستهلال المسرحي، الذي كان بمثابة تمهيد للمسرحية ، وحل مكانه ما يسمى بـ (البرنامج المطبوع). بدأ هذا التقاليد مع جوق جورج أبيض، عام ١٩١٢، إذ «طبع برنامج لكل رواية (مسرحية) يحوى خلاصة موضوعها.....» (٣١) كان الاستهلال يخاطب الأذن الجماعية/ العامة. أما البرنامج فهو يخاطب العين الفردية/ الخاصة وهذا البرنامج، يساير العقلية الأدبية ، التي تعتمد على الرؤية، رؤية الأشياء، وتعتمد كذلك على التحليل التجزيئي، فهنا جُزئى الجمهور العام إلى مجموعة من الأفراد، المنعزلين، المنفصلين، إن البرنامج يتوافق تماما مع متطلبات الجمهور الجديد، الجمهور المنعزل.

٢. تقليد الجلوس:

التقليد الخاص بجلوس المتفرجين، غدا تقليداً متبعاً، منذ وجود مبنى مسرحى ايا كانت صورته، كما رأينا فى عروض المسرح الخيالى، أما فى عروض المسرح الأدبى فقد تكد تقليد جديد هو جلوس الممثلين.

فى مسرحيات المسرح الأدبى، المسرح المميت، نقراً:

أ - في مسرحية «العصفور في القفص»:

عزيزة: أمين بك هنا؟ بخير وإزاي نينتك وأختك؟ الحمد لله. أنا كنت
عنكم إمبراح، ولقيت أختك مخسكة شوية (تجلس)
(٤١: ص ٢٨).

عزيزة: (تقترب منه) يا سلام يا حسن لما تكبر المسألة

(٤١ ص ٤٠)

هكذا، يدخل الممثل ليجلس ويعد عدة لحظات (عدة صفحات في
النص المطبوع) يقف أو يتحرك أو يقترب من أو يبتعد عن شيء ما.
الباشا: (للاغا وهو داخل) ابيه خمس قروش خد... (ثم) (يجلس
مريعاً) تعرفي يا هانم...

الباشا: ... عاوزة بدلة اسموكنج لايتك (يتمشى في الغرفة)

(٤١ ص ٤٣)

بالرغم من أن الحالة النفسية للباشا، حالته الإنفعالية، لا تسمع
له بالجويس وهو يتلو خطابات ترد فيها انباء وأخبار مصائب
وحرائق.

ب - في مسرحية «الهاوية»:

حكمت: (وهي داخله) اخويه أهلا وسهلا

.....

يسرى: ايوه قوايلي كده امال (يجلسان) (٢/١ ص ٣١٤)

حكمت: ايوه الله (أى والله) (تصل معه إلى الباب العمومى ثم تعود)
(٤/١ ص ٣١٦)

هكذا، ظلت الممثلة والممثل جالسان، طوال هذه اللحظات، حولى
سبع صفحات فى النص المطبوع، ما أن توافقه حتى باب الخروج،
تعود لتجلس فى مكانها ثانية (ص ٣١٤) حتى يصل أمين بك مع
أصحابه (ص ٣٢٢) فى المشهد السادس.
ويتكرر نفس الموقف فى الفصل الثالث:

يسرى: معلش يا أختى

حكمت: اسمع منه يارب (يجلسان). (٢/٣ ص ٣٧٩)

ثم يعود أمين فى المشهد الرابع، ويعد فترة من دخوله:

أمين: (يجلس) ادينى قعدت (٤/٣ ص ٣٨٢)

وهكذا ظلت الممثلة والممثلان جالسين طوال المشهد الثالث

والرابع والخامس.

أمين: (يهم واقفا) أيه يعنى..... (ص ٣٨٨)

يسرى: طيب يا ابنى (يقوم.. ثم يخرج هو وحكمت) (ص ٣٨٨)

فالقاعدة، هنا الجلوس، بصرف النظر عن الحالة النفسية/
الإنفعالية للشخصية/ الدور الذى يقوم به الممثل - وتحويل هذه
الصفحات إلى زمن، نقاتق، تدلنا على فترات جلوس كل ممثل داخل

كل مشهد، وكل فصل، وداخل المسرحية كلها.

جـ - فى مسرحية «صرخة طفل»:

عطية: (تذهب إلى المرأة... تجلس) يا سلام ! ... (ص ١١١)
(وفور هبوط زهرة إلى البهو... تتعانقان)

عطية: أهلا بك واحشيتى (تجلس...)

زهرة: (تتناول الكرسي الثالث... وتجلس أمام...)

كان الممثل ما أن يدخل إلى خشبة المسرح حتى يجلس لفترات
تطول أو تقصر، بدلا من أن يلقي بالحوار ثم ينصرف، كما فى
المسرح الخيالى، وساعد ذلك على وجود قيمة فنية مرتبطة بهذا
التقليد، هى اللامرونة، لا مرونة الممثل مما قلل من مساحة، كمية،
الفعل الممثل فوق خشبة المسرح، فعل الممثل، حركته المادية.

لقد بعدنا كثيرا عن شخصيات موالير وممثليه الذين كانوا نادراً
ما يجلسون، وهم لا يجلسون إلا عندما يكون الجلوس ضرورة
وحركة مسرحية لابد منها - صار الجلوس هو القاعدة، والاستثناء هو
الوقوف، وقوف الممثل.

٢. العصرية:

إذا كان المسرح الشعبى يتناول القضايا المعاصرة بطريق
مباشر، واقعى، وإذا كان المسرح الخيالى يتناول كذلك القضايا

المعاصرة بطريق غير مباشر، رمزي/ استعارى، فإن قضايا المسرح الأدبي هي قضايا عصرية، قضايا العصر الحديث، قضايا الصراع بين القديم والجديد، القدامى والمحدثين، التقليديين والمجدين.

والعصرية أو كما كانت تسمى في مسرحيات هذه الفترة (المودرنزم) تعنى تناول القضايا الخلافية بين الجيل القديم (جيل الآباء/ التقليدى) والجيل الجديد (جيل الأبناء/ العصرى) أى ما يسمى صراع الأجيال وكذلك قضية تحرير المرأة والحرية الفردية/ الشخصية وغير ذلك من القضايا.

وعلى الرغم من أن معظم كتاب هذه الفترة، خلال فترات تأليفهم للأعمال المسرحية، كانوا فى سن الشباب، إلا أنهم، كما سنرى فيما بعد، كانوا ينتصرون دائماً لقيم الآباء، القيم التقليدية، القيم المحافظة، وأن ثقافتهم العصرية، ثقافة المدارس الحديثة، والآداب الأجنبية المعاصرة، لم تغن عنهم شيئاً أمام شدة وقسوة التقاليد والاعراف.

قد تكون هناك مغامرة (نزوة) من الشباب، ومحاولات للتمرد أو الثورة، والاستقلال عن العائلة/ الأسره، ولكن فى الختام سرعان ما يأتى العون من طريق الكبار، لتعود الأمور إلى نصابها، القيم العائلية تقتصر والاستقرار يستتب ويلوم، حتى أننا يمكن أن نعد

نصيحة رضوان باشا، في «العصفور في القفص»، للشباب الجديد
بمثابة دلالة الإتجاه العام للتناول المسرحي للقضايا العصرية.

رضوان: الحمد لله. ودلوقت بقي. حيث إنكم اصطلحتم فانا لى
كلمة صغيرة اقولها لك يا محمود بك أنت وأمين بك.. ما تظنوش أن
حسن عمل طيب.. الظروف كانت قاسية عليه.. أنتم اسه ما
تجوزتوش... وأنتم شفتم بعينكمو الفلب اللى شافه حسن
فانصحكم إنكم ما تتجوزوش إلا من جنسكم (فتكم/ طبقتكم) ولا
تطلعوش من خلف ابهاتكم. (٤ - ٦ ص ١٠٥)

وهكذا تسود القيم العائلية، وتهزم القيم الفردية.
لذا يمكن القول إن مجتمعاً مستقراً أو منسجماً قد لا يكون
بحاجة - فى مسرحه - إلا إلى البحث عن الوسائل التى تعكس وتؤكد
استقراره وإنسجامه، مثل هذه المسارح تميل إلى توحد الفنانين
والجمهور فى كلمة نعم واحدة متبادلة - وهنا لا نجد فارقاً كبيراً بين
كتابات الأجيال الشابة والأجيال السابقة عليها فالجميع يميلون إلى
المحافظة والاستقرار ونقد التغيير الاجتماعى.

٤. اللفظية (الأدبية):

إذا كانت الشمولية هى سمة عروض المسرح الشعبى والفنائى

سمة عروض المسرح الخيالي، فإن الأبنية (اللفظية) هي سمة عروض المسرح الأدبي. هنا انتفت تماماً الموسيقى والشعر والغناء والألحان والطرب. صار المسرح مسرح الكلمة، اللفظ، لأنه مسرح النص.

ومسرح النص هذا، المسرح الأدبي، هو ما دفع الناقد انتونين ارتو لطلب مسرح «ينبذ النص المكتوب»، ويعتمد على لغة خاصة به هي لغة العرض المسرحي ذاته من حركة وموسيقى ورقص... أما المسرح الذي يعتمد على قصة وشخصيات وحوار فيحتقره ارتو أشد الاحتقار ويسميه مسرح اللفظيين.. ويرى أنه ينتمي إلى الكتب: وإنه لهذا شيء ميت.. وإنه مسئول عن أن المسرح قد تحول إلى فرع صغير قليل الشأن من فروع الأدب»^(٢٠) لقد تقلص العرض الشامل، عرض المسرح الشعبي والمسرح الخيالي، إلى عرض مضمر لا يحتوي إلا الكلمة، اللفظ.

وهكذا، صار المسرح الأدبي، المسرح الذي يقوم على الدراما (الكلمة) وحدها، هو فرع صغير انتزعوه من شجرة سامقة وهي شجرة فنون العرض أو شجرة المسرح الشامل، وبانتزاع الفرع عن الأصل حصلنا على المسرح المميت، المسرح الأدبي، مسرح تخلي عن كل شيء وتمسك بالكلمة، اللفظ.

ويعد هذا العرض التحليلي لعناصر وقيم وتقاليده المسرح الأدبي، ومع تحول الكثير من هذه العناصر المسرحية (الأدبية)، واختفاء الكثير من القيم المسرحية وكذا التقاليد المسرحية، ما هي السمة، أو السمات، المميزة للمسرح الأدبي، والمسرحية الأدبية.

يرى الباحث أن سمة الأدبية تعنى:

- ١ - مسرح يتناول قضايا عصرية.
- ٢ - مسرح شخوصه لا تزال نماذج أو أنماط ولم ترق بعد إلى الشخصية الفنية/ المسرحية.
- ٣ - مسرح يبعد تماما عن المؤثرات الشعبية، ويقع فى اسار المؤثرات الثقافية، والثقافية الغربية بالتحديد.
- ٤ - مسرح يدعى النقد الاجتماعى ولا يصل إلى وظيفة الترفيه.
- ٥ - مسرح الميلودراما والوقعية الشعبية.

ويعد، يجدر بنا هنا، دراسة العلاقة بين الإنتاج الفكرى للمسرح الأدبي، (المسرحيات الأدبية)، والبنية الاجتماعية للنظام الاجتماعى المعاصر لها. كما تبنت فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحقوقية وكذلك الفكرية والثقافية.

١-الفردية المتناهية:

ما كان يقوم به رئيس جماعة المحبطين أصبح الآن يقوم به عدة أفراد، لهم مهناً متباينة، تحولت الوظيفة الواحدة الشاملة، إلى عدة وظائف تخصصية، الآن أصبح لدينا: صاحب الجوق، مدير الفرقة، المدير الفني، الممول، المتعهد، المخرج، الملحن، المطرب، المؤلف... الخ.

ومع نمو الفردية وزيادة التخصص، لا يمكن القول بأن الطابع الشخصي أو الطابع القومي، للأعمال المسرحية قد ظهر تماماً في المسرحية الأدبية، على الرغم من أن الدعوة إلى الأدب القومي، الأدب المصري، كانت دعوة غالبية في هذه الفترة دعوة للتعبير عن الشخصية القومية (الشخصية المصرية).

ولكن، يمكن القول أن، الأعمال المسرحية هنا لم تتسم بالطابع الشخصي، الطابع الذاتي للمؤلف، ولا بالطابع القومي، الطابع المصري، فأعمال تيمور وعلام مثلاً تناقش تقريباً نفس القضايا والموضوعات، الحياة العصرية، الفتى العصري الفتاة العصرية، الفساد الأخلاقي، الزواج غير المتكافئ... الخ أي أن الأعمال كانت تدل على العصر، عصر التأليف، أكثر مما تدل على الشخصية، شخصية المؤلف.

٢- الملكية:

يقصد بها هنا ملكية النصوص المحلية، إذ غلبت المشاعية النصوص المعرية أو المترجمة، والتي كانت تظهر تحت اسم تأليف.

أ - النصوص المحلية: ظهرت حقوق الملكية بظهور المؤلف المحدد، المعروف، الذي تناولت أعماله مسائل وقضايا محلية وعبر عنها باللغة العامية، عامية المثقفين بالطبع، وأهم كتاب هذه الفترة محمد تيمور، إبراهيم رمزي، عباس علام، فرح انطون، انطون يزيك، إبراهيم المصري...

ب - النصوص الأجنبية: غلبت عليها المشاعية، فقط بعد أن كان التعريب عن أعمال راسين أو كورني أو موليير أو شكسبير، غذا التعريب من المسرحيات الفرنسية المعاصرة، أعمال سارنو وسكريب، وفيدو واجيه ولايش ويانبول وغيرهم. وكانت هي الظاهرة الغالبة طوال العشرينات والثلاثينيات والأربعينيات، ظاهرة الممثل/ المؤلف، الممثل/ المعرب.

٣- المركزية (الخطية):

والمسرحية الأدبية بإنتمائها إلى الأدب، من ناحية اللغة وإلى المطبوع، من ناحية المطبعة، بإعتبارها أدباً مطبوعاً، صارت «تتألف من كلمات تتراص في خطوط مستقيمة وفقاً لتنظيم من قواعد اللغة

تقوم على أساس التجزئة المنطقية للواقع»^(٤١) صارت الخطية، السير في خط واحد فقط في إتجاه منحدر إلى نقطة ما، نهاية ما، إلى مركز، هي صفة الكتابة المسرحية، في المسرح الألبى. إنها كتابة تعبر عن مركزية السلطة، مركزية المدينة، ففي المدينة نجد أن «الشوارع الواسعة التي تلتقي كلها عند القصر أو القلعة (المركز) والاقواس التنكارية الضخمة هي طريقة مسرحية لجذب الانتباه إلى سلطة الملك»^(٤٢) جذب إنتباه العين إلى نقطة ما، المركز.

وهذه الخطية - المركزية - نجدها في:

أ- مسرحية «الهاوية»:

هنا نجد خط واحد، هو حياة وممات أمين بك، خط واحد يقص قصة واحدة، قصة أمين بك الوارث المتلاف، الفتى العصري الشاب الضائع، ويكون حضور الجميع: الأم والخال، والزوجة، والصديقين مجدى وشفيق لانتارة جوانب من حياته، حياته العائلية/ الأسرية، حياته الزوجية، حياته الماجنة المعرودة، لم نعد بازاء قص متعدد الخطوط، قص بوايفونى، نحن الآن في وجود القص المونوفونى وحيد الصوت، ذى الصوت الواحد.

ب- مسرحية «أسرار القصور»:

محور العمل هنا سامية، الزوجة العصرية، المستهتر، المنحلة،

وخط العمل يقص حكايتها من الزواج وحتى الممات، نتابع رعونتها
وصلفها واسرافها وإنحلالها، وما الزوج والأب (حماها) وزينب الفتاة
الريفية، إلا تعبيراً عن حياة هائنة مترنة وقورة، حياة خلقية، هي
حياة هذه العائلة قبل ارتباطها بهذه الفتاة العصرية.. وجميع
الأحداث والمواقف مرتبطة بهذه الفتاة حتى إننا في النهاية نعلم
عنها، عن طريقها وعن طريق الآخرين، نعلم الكثير من السمات
والصفات والسلوكيات، ولا نعلم عن الآخرين إلا ردود أفعالهم لما
تقدم عليه أو تفعله هي، مرة أخرى نحن بصدد **القصة المونوفونى**
وحيد الصوت، الصوت المنفرد

فإذا كان السرد **البوليفونى**، فى المسرح الخيالى، هو تعبير عن
الجماعة المجموع، القضايا العامة، الإنسانية، فإن السرد
لمونوفونى، فى المسرح الألبى هو تعبير عن الفرد، الشخص،
القضايا الخاصة، الشخصية.

٤- التجانس الفكرى:

وهو هنا الفكر المدنى، العلمانى/ الحديث، حيث اختفت تماماً
المؤثرات الدينية مثل تضمين الآيات القرآنية والوعظية الدينية وألفاظ
المديح النبوى/ الدينى.
لم يعد العرض المسرحى يشمل استهلال وعرض وخاتمة،

استهلال وخاتمة يظهر فيهما الأثر الوعظي الديني من الدعاء للسلطان أو الخديو وتحية الجمهور.... ويدل ذلك على الأثر الأكبر للثقافات الأجنبية، خاصة الثقافة الفرنسية، على مؤلفي ومترجمي هذه الفترة مع قلة محصولهم من التراث الثقافي المحلي/ العربي/ الإسلامي.

انه فكر مدني، إذا جازت تلك التسمية في مقابل الفكر الديني الذي غلب على مؤلفي المسرح الخيالي لقد صدق ما ذكره البعض من أن موقف هؤلاء الكتاب والفنانين قد أصبح متناقضاً محيراً، فهم في الوقت الذي ارادوا فيه أن يعبروا عن هذا الواقع انتهوا إلى الإنعزال عنه، وحين ارادوا التخلص من التبعية للتراث العربي، وجنوا أنفسهم يقعون في تبعية أخرى للتراث الغربي. لذا كان التجانس الفكري هنا هو تجانس ناتج عن التعليم الحديث، التعليم العصري، في المدارس الأجنبية عامة والمدارس الفرنسية خاصة، إنه التجانس الذي عبر عن وحدة الثقافة، الثقافة الموحدة.

٥- الثقافة الموحدة:

لم نعد بازاء ثقافات متعددة، ثقافات الجماعات المحلية، كما لم نعد بصدد ثقافة دينية (تقليدية) إلى جانب ثقافة منسية حضرية (عصرية/ حديثة) بل صارت الثقافة الموحدة، هنا، تعني الثقافة

الحضرية العصرية الموحدة، ثقافة المدارس الأجنبية عامة، والمدارس الفرنسية خاصة، إنها وحدة الثقافة الفرنسية أو اثر الثقافة الفرنسية على كتاب هذه الفترة.

نظرة واحدة على الألفاظ والاصطلاحات والتعبيرات الأجنبية، الدخيلة. وخاصة تلك القادمة من الثقافة الفرنسية تدل على صدق الرأي السابق.

لم يعد للكتاب أو التعليم التقليدي هنا نور في التنشئة الثقافية، لهذا الجيل، جيل تسعينيات القرن الماضي، وهو جيل نشأ وثقف في المدارس الأجنبية ليس فقط في المدارس الحديثة/ المدينة، وكانت علاقته بالثقافة الفرنسية والمسرح الفرنسي المعاصر، علاقة حميمة، عن طريق الترجمات وعن طريق المشاهدة للفرق الأجنبية الزائرة.

وهكذا، صدر الجميع عن فكر متجانس وثقافة موحدة، مما جعل عدم وجود تباين أو تمايز بين إنتاجهم شيء منطوق، فالكل هنا وكأنهم شخص واحد، مؤلف أو معرب واحد.

٦- الاقتصاد النقدي (الاقتصادية):

في نهاية الفترة وبالتحديد في ١٠ مارس ١٩٢٣ يتم افتتاح شركة رمسيس لصاحبها يوسف وهبي، تحولات الجماعة الجواله في

المسرح الشعبى، والاجواق التمثيلية فى المسرح الخيالى، والمسرح الأدبى، إلى فرقة نظامية يمتلكها فرد واحد، وكأنها شركة، خاصة، مشروع استثمارى فردى.

اختفى الممول وظهر صاحب الفرقة، وحملت الفرق فيما بعد أسماء أصحابها فرقة يوسف وهبى، فرقة فاطمة رشدى، بعد أن كانت تحمل اسم مديرها الفنى أو مؤلفها جوق سليمان القرداحى، جوق جورج أبيض، جوق عزيز عيد... الخ.

تحول الاقتصادى المعيشى القائم على الاكتفاء الذاتى والمشاركة فى العائد، إقتسام المحصول، العيشى/ النقدى، والمعيشة الجماعية، وهو أقرب إلى الإقتصاى العائلى، تحول إلى الاقتصاد النقدى، حيث هناك صاحب رأس المال وهناك الأجور، أجور الممثلين وأجور المخرجين والمؤلفين... الخ. وهو أهم تطور صاحب ظهور الفرق المسرحية.

قبل ذلك، كما تذكر روزاليوسف عن جوق عزيز عيد «لم يكن عزيز يعطى ممثلى الفرقة (الجوق) مرتبات - بل قسم الإيراد على أسهم يخص كل ممثل أو ممثلة عدد من الأسهم وفى كل ليلة بعد إنتهاء التمثيل وخضم المصاريف توزع الأرباح حسب الأسهم» (٤٢) إنها طريقة الاقتصاد العائلى/ المعيشى فى تقسيم العائد بين أفراد الجماعة/ العائلة.

ونفس الظاهرة يذكرها الريحاني في مذكراته، يقول: «وبعد أيام من عمل فرقتنا في مسرح برنتانيا القديم رأينا الأيراد بدأ يخسع وجمالة الأسهم في هبوط مخيف، فلم يكن الدخل يزيد في ليلة من الليالي عن العشرة جنيهات أو الثمانية، كان الجزء الأكبر منها يدفع في إيجار التياترو والباقي يقسم على أسهم الممثلين فكان يخص السهم إذ ذاك ثلاثة تعريفة...»^(٤٤) إنها خصائص الاقتصاد المعيشي/ العائلي.

ومع قيام الفرق المسرحية النظامية ظهر الاقتصاد النقدي الذي تمثل في ظاهرة الأجور، أجور الممثلين، بدأ هذا التقليد جورج أبيض، عند إعادة تكوين جوقه عام ١٩١٧ كما تذكر سعاد أبيض «ولما التحق عزيز عيد بفرقة أبيض تقاضى (١٤) جنيها شهرياً وتقاضى روز اليوسف (١٢) جنيهاً... وكان مرتب زكى طليمات (١٢) جنيها، وعباس فارس (١٢) جنيها... وكانت هذه الأجور في فرقة جورج أبيض في سنة ١٩١٧ تعد أجورا سخية إذا قيست بالمرتبات الحكومية لعضو النيابة وضابط البوليس والجيش فكانت تبدأ بأقل من عشرة جنيها في ذاك الوقت»^(٤٥) ولكن يجب أن نتذكر أنها مرتبات مؤقتة، ترتبط بالمواسم المسرحية، وتفكك وإنحلال وإعادة تكوين الأجواق التمثيلية، وليست مرتبات ثابتة دائمة، كما هي في الحكومة.

أما فرقته مسيس، فرقة يوسف وهبي، فكانت أجور الممثلين بها، عام ١٩٢٢، كما يلي: (٤٠) جنيها شهرياً للأستاذ عزيز عيد، مع حصة قدرها ثلاثون في المائة من الربح الصافي في نهاية كل موسم، (٢٥) جنيها لبطلة الفرقة السيدة روز اليوسف، (١٥) جنيها للأستاذ حسين رياض، (١٥) جنيها للسيدة زينب صدقي، (١٢) جنيها لـ أحمد علام ومختار عثمان واستيفان روستي وسرينا إبراهيم، والباقي تتفاوت مرتباتهم بحيث لا يقل أصغر أجر عن (٨) جنيهاً^(٤٦) وبهذا تأكدت فكرة الأجر في الفرقة المسرحية الأجر النقدي بدلا من الحصص والأسهم.

وبعد، كان هذا هو التيار الثالث من تيارات المسرح المصري خلال الفترة من ١٩٢٢ - ١٩٥٦ أى حتى بدايات المسرح المصري المعاصر، إلا أن التياران الآخرين، تيار المسرح الشعبي، وتيار المسرح الخيالي، كانا يظهران بين الحين والآخر باعتبارهما تيارات هامشية.

رصد الباحث - عبر أقسام هذا الفصل - التيارات المختلفة (الشعبي والخيالي والأدبي) للمسرح المصري الحديث، وكذا العناصر والقيم والتقاليد الفنية لكل تيار من هذه التيارات، كما وضع العلاقة بين التنظيم الاجتماعي التقليدي أو الانتقالي أو الحديث،

وبيّن التيار الأدبي الذي ساد خلال كل تنظيم من التنظيمات الاجتماعية على حدة.

وبيّنت الدراسة إنه يمكن القول:

١- **أن المثقف الشعبي**، خلال ثقافته العامة/ الشعبية، قد أبدع لنا العروض الظلية والعروض المرتجلة للمسرح الشعبي، حيث تناول القضايا أو الأشخاص أو الحوادث المعاصرة والقضايا العامة المباشرة، ولم يعتمد على التراث الشعبي أو الوافد الأجنبي (المترجم والممصر والمعرب) بل قدم مسرح الحياة اليومية حياة كل يوم.

٢- **أن المثقف التقليدي**، خلال ثقافته التقليدية/ التراثية، أنتج العروض التمثيلية للاجواق العربية للمسرح الخيالي، حيث تناول القضايا الإنسانية العامة والمعاصرة غير المباشرة، واعتمد على التراث الشعبي (حكايات ألف ليلة وليلة) والتراث العالمي (مسرح راسين وكورني وشكسبير)، وقدم الاوبريت الغنائي الفكاهي، حيث ظهرت الوظيفة الاجتماعية، النقد، إلى جانب الوظيفة الفنية الترفيه.

٣- **أن المثقف العصري**، خلال ثقافته العصرية/ الغربية، قدم العروض المسرحية للاجواق والفرق المسرحية للمسرح الأدبي، حيث تناول القضايا العصرية، لذا ابتعد تماما عن المؤثرات الشعبية (التراث الشعبي) ووقع في أسار المؤثرات الثقافية والتراث الثقافي

الغربي، عامة، والفرنسي خاصة، واقتريت أعماله من مسرح
الميلودراما والواقعية الشعبية.

الهوامش

- ١ - زكى طليمات : «فن الممثل العربي...» ص ٦٦
- ٢ - أصلان، أوديت: «فن المسرح» ج ١ ص ١٥.
- ٣ - ارتي، انتونين: «المسرح وقرينه» (١٩٣٨) دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٣. ص ٥٩ مقالة: مسرح شرقي ومسرح غربي ص ٥٩ - ٦٤.
- ٤ - د. عبد الحميد يونس: «خيال الظل» ص ٢٧.
- ٥ - د. علي الراعي: «الكوميديا المترجلة...» ص ٨٦.
- ٦ - د. علي الراعي: «مسرح الدم والنموذج. دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣ ص ٥٧.
- ٧ - نفس المرجع ص ٩٢.
- ٨ - صلاح الدين كامل: «عباس علام الكاتب المسرحي» دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧ ص ١٤.
- ٩ - د. أحمد المغازي: «الصحافة الفنية في مصر نشأتها وتطورها» (١٩٩٨ - ١٩٢٤) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨ ص ١٥٩.
- ١٠ - ماكلوهان، مارشال، مرجع سبق ذكره ص ١٩٤.

١١ - فرح انطون: «مصر الجديدة ومصر القديمة» مكتبة التأليف. القاهرة

١٩١٤ المقدمة ص ج - د.

١٢ - د. عطية عامر: «مسرحية ميخائيل نعيمة» الآباء والبنون» دراسة حول

اللغة والأسلوب» مجلة المسرح، العدد (٧٠)، فبراير ١٩٧٠ ص ٨٥.

١٣ - د. أنور عبد الملك: مرجع سبق ذكره ، هامش ص ١٨٥.

١٤ - د. السيد الحسيني «المدينة» ص ١٢٧.

١٥ - د. أنور عبد الملك: مرجع سبق ذكره ص ٣٥٤.

١٦ - د. السيد محمد الببوي: «مستويات العربية المعاصرة في مصر» دار

المعارف، القاهرة ١٩٧٢، ص ٩٠، ص ١١٣.

١٧ - فاطمة رشدي: مرجع سبق ذكره ص ١٢١.

١٨ - فيلار، جان: «الأعمال الشاهدة على عصرنا» (١٩٤٦) (عن أصلان،

أوديت مرجع سبق ذكره ج ١ ص ٤١٩).

* عرفت هذه الفنون الجديدة في مصر تاريخياً كما يلي: -

- ١٨٩٦: السينما (في الاسكندرية ثم القاهرة).

- ١٩٠٥: الأسطوانة (بظهور شركة أوديون للتسجيلات الصوتية)

- ١٩٠٨: الراديو (الإذاعات الأهلية).

١٩ - د. سامية أسعد: «مفهوم المكان...» ص ٩٣.

٢٠ - د. ناجي نجيب: مرجع سبق ذكره، ص ٥٦، ص ٦٤.

٢١ - نيكول، الريدس: «المسرحية العالمية» ج ٢ ص ٩٥.

٢٢ - نفس المرجع، ص ٩٤.

- ٢٣ - سامي خشبة: «قضايا معاصرة في المسرح» مديرية الثقافة العامة.
بغداد ١٩٧٢ ص ٨.
- ٢٤ - يحيى حقى: «الريحاني هذا الوافد الذي سخر بنا» مجلة المسرح.
العدد (٦٢) مايو ١٩٦٩ ص ٤٢.
- ٢٥ - د. ناجي نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٤٠.
- « صحيفة الظاهر العدد ٥٧٠: ٤ أكتوبر ١٩٠٥.
- ٢٦ - د. نجوى عانوس: «المسرح الضاحك» ص ١٩.
- ٢٧ - د. ناجي نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٥٦.
- ٢٨ - بروك، بيتر: مرجع سبق ذكره ص ٦٤.
- ٢٩ - د. علي الراعي: «الكوميديا المرتجلة» ص ٨٧.
- « مما له دلالاته البالغة ما يروى عن يوسف بك وهبي من أنه «كان يقرع
جمهورية بين الحين والحين، حينما كان هذا الجمهور يصدر أصواتاً أثناء
العرض، وينشغل عنه بلحانيث مسموعة. فكان يصيح في هذا الجمهور صارخاً:
Silence يا غم!! انظر: المرجع السابق. هامش (٢) ص ٨٧.
- ٣٠ - زكي طليمات: «فن التمثيل وتطوره في المسرح المصري» مجلة المجلة
العدد (١١١)، مارس ١٩٦٦، ص ٤٧.
- ٣١ - ميليت، فريد، بتلي، جيرالد أيراس: مرجع سبق ذكره ص ١٢٥.
- ٣٢ - سعد ارشد: مرجع سبق ذكره ص ٣٣٩ - ٣٤٠.
- ٣٣ - د. فؤاد رشيد: مرجع سبق ذكره ص ٩١. وكان ذلك عام ١٩١٧.
- ٣٤ - ماكلوهان، مارشال «مجرة جوتنبرج» (١٩٦٢) عن (وارن، بول:

«السينما بين الوهم والحقيقة» (١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة
١٩٧٢ من ٩٥ - ٩٦).

- ٢٥ - د. ناجي نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٤٩ .
٣٦ - نيكول، الارئيس «المسرحية العالمية» ج ١ ص ٢٠٢.
٣٧ - د. عبدالمحسن طه بدر: مرجع سبق ذكره ص ٤٤، ٤٦.
٣٨ - ديوكس، أشلى: مرجع سبق ذكره ص ٨٢ - ٨٤.
٣٩ - د. فؤاد رشيد: مرجع سبق ذكره ص ٦٣.
٤٠ - د. على الراعى: الكوميديا المرتجلة من ١١١ - ١١٢.
٤١ - وارن، بول: مرجع سبق ذكره ص ٩٦.
٤٢ - رايلي، كافين: مرجع سبق ذكره ج ١ ص ٢٢٧.
٤٣ - فاطمة اليوسف: مرجع سبق ذكره ص ٤٧.
٤٤ - نجيب الريحاني: المنكرات ص ٥٨.
٤٥ - سعاد ابيض: مرجع سبق ذكره ص ١٧٥ - ١٧٦.
٤٦ - يوسف وهبي «عشت ألف نام» ج ٢ دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤ ص
٧٥ - ٧٦.

الفصل الثالث

المسرح المصرى الحديث
(الصور والقضايا والموضوعات)

عالجت الدراسة فى الفصل السابق، العناصر والقيم والتقاليد الفنية (التمثيلية والمسرحية والأدبية) لتيارات المسرح المصرى الحديث (الشعبى والخيالى والأدبى) وهنا - فى هذا الفصل - سوف يتناول الباحث الصور والقضايا والموضوعات المسرحية التى تناولتها أعمال هذا المسرح.

وبداية يمكن القول، أنه على الرغم من وجود الشروط الموضوعية لظهور مسرح قومى، من صعود الدولة القومية، وظهور الصفوة الجديدة (الجماعة القومية الجديدة) ووجود التنظيم الاجتماعى الجديد، إلا أن الحصاد النهائى فى النشاط المسرحى لم يتعد حدود الظاهرة الثقافية التى مارسها ودعمها ونشرها قلة من الأفراد رواد الثقافة العصرية والأدب العصرى، وجلهم من المثقفين العصريين.. وهى سمة لكثير من الأنشطة الاجتماعية والسياسية والوطنية والقومية التى عبرت عن الانشطار بين ما هو شعبى وما هو ثقافى.

وهذه الحالة من الانشطار بين ما هو شعبى وما هو ثقافى استمرت طوال فترة الدراسة، وحتى منتصف القرن الحالى، إذ «زاد الانفصال القائم بين البرجوازية الحاكمة (الصفوة الحاكمة) الطبقة

الوحيدة التي استفادت من طبع مصر بالطابع العصري، وبين الطبقات الشعبية (الجماهير المحكومة) التي تتخبط في بحثها في الايديولوجيات المتعارضة، عن الاكسير العجيب القادر على تخفيف حدة المساوىء التي تقاسى منها منذ قرون، والتي لم تحرك على الإطلاق عطف أو شفقة ولو واحد فقط من زعماء مصر. وظل هذا التمييز القديم الذي كان يضعه المؤرخون العرب القدامى بين الخاصة والعامة يحتفظ بكل معناه وكل قيمته» ^(١) أنها شهادة دامغة على العصر كله.

وهذه العصرية، الدعوة إلى الحياة العصرية، التي رفع لواها العديد من الكتاب، في مجالات الفكر والثقافة والأدب، والتي «بدت حوالى عام ١٩٣٠ وكانت قد بلغت ذروتها وأوشكت ان تحقق انعطافاً حاسماً في مجرى الفكر العربى، غير أن بلوغها ذروة صعودها كان ايذاناً - فى الوقت ذاته - ببداية اضمحلالها وإنحدارها. وكأن نموها وتطورها لم يخضع لسنة النشوء والارتقاء، بل لسنة التدهور والانحطاط» ^(٢) لم يعد هنا قنماء ومعاصرون، مجددون ومحافظون، لم يعد وجود لمعسكرين، ولم يعد هناك صراع، وإنما معسكر واحد، تحول التياران المتصارعان إلى مدرسة واحدة، يختلف افرادها إختلافاً طفيفاً فى العرض لا فى الجوهر وهكذا «قدر لهذه الثورة العلمانية العقلية أن تخرج من توفيقية محمد عبده بعد وفاته (عام

١٩٠٥) وأن تعود إليها.. بعد ثلاثة عقود من السنين» (٣) لقد مر الجميع بالدورة الكاملة: التحرر، الثورة، المهادنة، ثم التواطؤ. إذ، على الرغم من التناقض القائم بين الصفوة الجديدة المتعلمة وبين الصفوة القديمة، إلا أن تلك الأخيرة تتحدر أساساً من الأولى، وأن الأصول الاجتماعية/الاقتصادية تلعب دوراً أساسياً في تكوين الصفوة الجديدة طالما أن الميسورين فقط هم القادرين على تعليم أولادهم، لذا يجب النظر إلى هذا الصراع بحذر، إذ سوف يغلب التحالف عليه، ذلك لأن هذا التحالف بين الملاك (الصفوة القديمة) والمثقفين (الصفوة الجديدة) كان تحالفاً طبيعياً ومفهوماً وأدى إلى سيادة قيم (الصفوة القديمة) جيل الأباء، مما يصح معه القول أن «الصفوة الجديدة قد فشلت في أن تلعب دوراً تكاملياً في المجتمع مماثل الدور الذي لعبته الصفوة القديمة التي إنحدت منها...» (٤) وهو الفشل الذي دفع بالتسليم بالقيم التقليدية.

وهؤلاء الكتاب، كما يقول كارل مانهائيم، لا يشكلون طبقة ولا حتى جزء من طبقة ولكنهم بالاحرى أعضاء في شريحة اللاطبقة التي ليس لها موقف ثابت في النظام الاجتماعي إذ أن المسألة تكمن في وضعية المثقف داخل البناء الاجتماعي وهي «الوضعية التي تحددها إلى حد كبير طبيعة العلاقة بالأنظمة الحاكمة، وتصور هذه الأنظمة للدور الذي يجب أن يلعبه المثقف في المجتمع» (٥) وهذا ما أوجد

ظاهرة: المثقفون المرتزقة.

فإذا كانت الصفوة الجديدة هي جيل جديد من الصفوة القديمة، عرفنا الدور الذي ينبغي أن يلعبه المثقف المرتزق الذي تستند إليه الصفوة الصاعدة مهمة نشر الآراء والأفكار الجديدة، التي تحمل نفس القيم القديمة.

الهوامش

- (١) كوالومب، مارسيل: «تطور مصر ١٩٢٤-١٩٥٠»، (١٩٥٠) مكتبة سعيد رافت، القاهرة ١٩٧٢ ص ٢١٠ - ٢١١.
- (٢) (٣) د. محمد جابر الأنصاري: مرجع سبق ذكره ص ٢٧، ٢٩.
- (٤) د. أحمد زايد: مرجع سبق ذكره ص ٢٢٢.
- (٥) بريم، روبرت: مرجع سبق ذكره ص ١٠.

الصور

بداية يمكن معالجة مجموعة كبيرة من الصور، مثال ذلك، صورة الفلاح، المرأة، الرجل، الحاكم، المحامي، القاضي، المغربي، الشامي، التاجر، العصامي الموظف، الخادم..... الخ وهي - في رأيي - طريقة تفتيتية للنظر إلى هذا المفهوم الأدبي/ الاجتماعي، مفهوم الصورة، وهي - كذلك - طريقة ترضى بمجرد الرصد، دون التفسير أو التحليل. وتقف - ربما - عند معنى هذه الصور، لا عند دلالاتها، دلالتها الاجتماعية والفنية.

سوف تحاول الدراسة معالجة الصور التالية، في نطاق صورة العصر، وهي:

- ١ - صورة العصر (الزمان، المكان، الوطن).
 - ٢ - صورة الحياة العصرية (الفتى العصري، الفتاة العصرية).
- وهذه الصور الجزئية التي تحتويها صورة العصر، صور متغيرة الشكل، ولكنها كما سنرى فيما بعد، ثابتة المضمون، فصورة الفتى العصري، مثلاً، هي كما نراه في أعمال النديم في نهاية القرن الماضي - وأعمال المويلحي بداية القرن، وأعمال محمد تيمور في الربع الأول من القرن. وكأن نصف قرن من الزمان لم يغير صورة الفتى العصري، لأن منظور الرؤية، وهو منظور أخلاقي، لم يتغير.

١. صورة العصر:

أ. الزمان:

فى المجتمعات التقليدية يكون الإيمان بالمستقبل، وإن كان لا يختلف عن الماضى أو الحاضر ، والاطمئنان إليه وعدم الخوف منه، الخوف من الأيام. ولكن فى المجتمعات الحديثة، خاصة فى فترات التغير الاجتماعى السريع، نجد إنعدام الأمان فى الحاضر، وفى المستقبل.

لقد كان، من نتيجة تفكك الوحدات الاجتماعية التقليدية للتنظيم الاجتماعى وظهور الفردية، أن اصبح القلق الاقتصادى ظاهرة متزايدة، ولهذا فإن المستقبل لم يكن يعنى شيئاً أكثر من التقدم فى الزمن، ولكن المستقبل يحمل فى طياته الآن مجهولاً يزيد من القلق ويقلل من القناعة إذ أن القناعة المطلقة تميز الاقتصاد المغلق.

وفى رواية «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى، يرد ذكر الدهر والزمن عدة مرات قهواً:

البيطار: (بعد ان سمع قصة الباشا منذ البداية).. ليت القدرة التى بعثت الأمير من بعد موته نشرت معه زمنه وإعادت عصره، والا فكيف له بالعيش فى هذه الزمن؟ وما أولاه بالعودة إلى أنراج الكفن. (ص ٥٩).

إنها الحسرة على الماضى والحب له، والبغض للحاضر والخوف

منه.

الشيخ: (فى مجلس كبراء العصر الماضى)

فلا تكثرُوا ذكر الزمان الذى مضى فذلك عصر قد انقضى
وذا عصر ورحم الله الماضى: واعاننا من الحاضر:
واحازنا من المستقبل. (ص ٧١)

وهى عبارة بليغة دالة على إنعدام الأمان فى الحاضر والخوف
من المستقبل.

التاجر: (فى نفس المجلس السابق)

حاشا لله أن أكون من أهل هذا الزمن الذين أصبحوا لا يثق
بعضهم ببعض، فلا يأمن الأخ أخاه ولا الوالد ولده، ولا
الصاحب صاحبه، ولا الجار جاره على درهم واحد إلا بعقود
وصكوك، بل أنا لا أزال من أهل ذلك الزمن الذى لم يكن
يتعامل فيه التجار فيه بينهم بغير الثقة والائتمان دون احتياج
إلى تحرير الاوراق وتسطير الصكوك، وما يكون الاستيثاق
إلا عند توهم الخيانة والعياذ بالله.

إنها مقارنة بين زمان الثقة والأمن، وزمن إنعدام هذه الثقة وذلك
الأمن.

فى مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه» (١٩١٧):

الحمامى: ويس أيه الفايدة من فتح الحمام من نص الليل ولا

فيش حد يفتح علينا الباب.

نشاشي: تعالى أنت راخر نام زبي الأيام الوحل يطلى فيها النوم
(ص ١٢)

هنا لا تجرى المقارنة بين سمات عصريين، السمات المعنوية
والأخلاقية، ولكننا بصدد الأحوال المادية/ المعاشية في عصر معين
وزمان محدد، أيام وحل.

في مسرحية «صرخة طفل» (١٩٢٢): نجد الاغا بشير يقرر: وهو
يجادل خليل أفندي:

بشير: كلا يابني أن الإنسان مستجير في مسائل القلب بدافع
فطري حلوشه يسوقه إلى العشق من حيث لا يدري. وأذاك
منعوا اختلاط الرجال بالنساء إلا إذا كانوا محارم... ولعمري
أنهم لعل صواب ولا سيما في هذا الزمان الفاسد.
(ص ١٢٢)

بشير: أنا تعلمت وقرأت: ولولا هذه لبقيت كأكثر الاغوات وغير
الاغوات. وأنت قرأت علماً وأنا قرأت أنبأً وبيتاً. وتعليم كل
جواري السراي وبناتها.. ومنهن زهيرة هانم وعطية هانم في
آخر هذه الأيام السوداء (ص ١٢٣).

هذه هي صورة الزمان، الوقت كما يمكن أن يقال، أي العصر.

بـ المكان:

إذا كانت تلك هي صورة الزمان، فإن صورة المكان، كما سنرى، لا تختلف عنها كثيراً، والمكان هنا ليس مكاناً مابياً، أو مكاناً محدداً، ولكنه المكان المبنى، المكان الشامل لكل الأماكن، أنه الوطن، لذا سوف يكون الحديث هنا عن صورة الوطن.

وصورة الوطن كما ظهرت في الأعمال المسرحية، هي صورة وطن محتل، وطن مقتصب، وطن الآخرين، وطن لا دور للوطنى فيه، لأنه صار وطن الأجانب. وقد يظهر الوطن هنا بوصفه مدينة، مدينة القاهرة مثلاً طالما احتلت المدينة لا القرية مركز الصدارة في الأعمال المسرحية.

في خلال المجادلات الصحفية حول فكرة إنشاء الجامعة الأهلية، اشترط أحد الباشوات (المنشأوى باشا) للمساعدة في هذا المشروع الخيري أن تكون الجامعة «خارج مدينة القاهرة بلد الأفيوز المنزول»^(١) كان ذلك حوالى ١٩٠٥. فأى وطن هذا.

في مسرحية «دخول الحمام»..

الحمامى: ويكره تجى الفلوس.. وتبقى اشيا معدن. البلد دى اللى يخدمها بالصدق يموت م الجوع. واللى يمشى على سلوها تزهزه له الدنيا. (ص ١٦)

هذه هي صورة الوطن، وطن المزورين ونظار الأوقاف

والأوصياء، وطن يدفع الحمامي. وقد ضاقت به الحال، إلى أن
يمتحن مهنة «شاهد زور» في المحكمة الشرعية.
في حوار بين النديم وحنفى، في مجلة الأستاذ (١٨٩٢) نقرأ:
النديم: بقى العبارة بقت على الحديدية مابقاش عندنا صنايعية
ابدا دأ شىء يغم.

حنفى: الحمد لله لسالزيالين منا والحماره والشياطين والكيالين
والخدامين والفعله ومساحيت الجزم والبوابين وشوية عطارين
على كام بتاع بفتة على بعض جزارين وشوية حدادين
وفروجيه وبياعين طعمية وكرشة وكحك وفول ثابت وفجل
وكرات.... والدكاكين اللطيفة والبضائع العال كلها بتاعت
الخواجهات وهيا اللي ماشية فى البلد. (ص ٦٧، ٦٨)
إنه وطن الأجنبي. وطن صار الوطنى فيه غريب.

فى رواية «الشباب الضائع» وهى الرواية غير المكتملة لمحمد
تيمور، يلتقى الشاب إبراهيم يسزى وصاحب جريدة الحقائق، وينور
الحوار التالى عن الصحافة والصحافيين:
إبراهيم: لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم. لقد أصبحت
الصحافة محتقرة فى أعين العظماء والكبراء والأغنياء فمن يعولها فى
كثانة الله بعدم؟

الصحافي: كنانة الله؛ اتسمي مصر بهذا الاسم! قل جحيم الله،

قل غضب الله قل صواعق السماء. قل قاتورة البلاد. قل

ماشتت فقد الجائنا الحاجة في هذه البلاد لنصير كالذئاب

الجائعة تاكل بعضها بعضا ولكن يظهر لى إنك لا تقرأ

الحقائق منذ مدة طويلة. (ص ٢٠٢)

وما هذا الصحافي إلا شاباً ابتدأ عمله شريفاً ثم ختمه بسبب

الناس وشتتهم كما تفعل أصحاب الجرائد الأخرى... الوطن هنا

وطن الذئاب تاكل بعضها بعضاً. وما المدينة، رمز الوطن، رمز

العصر والمدينة، ما المدينة، إلا جحيم.

في مسرحية «العصفور في القفص» يقول العمدة - الباشا محمد

الزفتاوى:

الباشا: أن الاوان ياختى. رجب باشا سقط في الانتخاب في

مجلس المديرية الحمد لله.. على الله السنة الجاية ينفع

انتخابى ونرجع بلدنا بعد ما قعدنا ثمن سنين في قلب

وعذاب احمر. (١/٣، ص ٧١)

ولذلك، كانت العودة إلى الريف، العودة إلى الطبيعة، بمثابة عودة

إلى حياة القطرة والبساطة، الحياة الأمانة المستقرة، وهى دعوة

غالباً. ما تلقى «صدأ كبيراً فى مرحلة التحول الحضري وإنحلال

أساليب العمل والتعامل التقليدية، واهتزاز أنماط الفكر المتوارث
وبخول أساليب الحياة الغربية إلى المدن»^(٧) أنه هروب من الحاضر،
أو حنين إلى الماضي.*

ويحثنا عن صورة الوطن، نقرأ في ديوان حافظ شاعر النيل:
أمة قد فت في ساعدها بتخضها الأهل وحب الغريا
فما أنت يا مصر دار الأديب ولا أنت بالبلد الطيب
وإذا سلت عن الكنانة قل لهم هي أمتهلوه وشعبيلعب
شعب يفر من الصالحات فرار السليم من الأجرب
والخلاصة هنا، أن صورة الوطن كانت صورة قاتمة: اظهرت
وطناً غير سعيد، غير مستقر، غير آمن، وطناً للآخرين، للغير،
للأجانب، وهي صورة ترتبط بفترات التغيير الاجتماعي والتحول
الاجتماعي والاقتصادية والسياسية.*

وإذا كنا قد درسنا هنا صورة الوطن مكاناً مطلقاً معنوياً، فإنه
قد تم التعبير عن هذه الصورة مكاناً رمزياً في صورة الخمارة،
مكاناً مادياً، في كثير من الأعمال الأدبية والمسرحية.

ولعل أبلغ إشارة على هذا المكان مسرحية «مصر الجديدة ومصر
القديمة» (١٩١٣) حيث كانت الخمارة: البار، بار خريستو، هو «رمز
مكاني مركزي.. استخدمه الكاتب لا ليبشر بقيام مصر الجديدة..
وإنما ليحذر من استمرار مصر القديمة»^(٨) وأن كنت أرى أن الكاتب

استخدم الرمز المكان ليصف مصر المعاصرة، مصر ١٩١٣، مصر
العصرية، لا مصر القديمة ولا مصر الجديدة.***
فـ (الخمارق البار) هنا ليست رمزاً مكانياً لمصر القديمة، ولكنه
رمزاً مكانياً لمصر العصرية مصر المعاصرة، رمزا يجمع الحكايات
التالية:

- ١ - حكاية خريستو وما يجرى له ومنه.
 - ٢ - حكاية المزم (المظ) ابنة العيلة وابنة المدرسة التي سقطت
لقلو اخلاقها في طلب الحرية (وهي صورة الفتاة العصرية).
 - ٣ - حكاية فؤاد بك والتي تقوم على قوة الارادة والنشاط والتزام
الجد حتى في حالات اللهو.
 - ٤ - حكاية مهفهب باشا وجماعة الوارثين وما كانوا عليه
وما صاروا إليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو (هي صورة
الوارث المتلاف).
- إننا هنا بصدد حكاية واحدة، لا لأنها شريحة حياة، كما يرى
الدكتور الرابع وفيها قطبان رئيسيان يعبران عن مصر الجديدة
(فؤاد بك) ومصر القديمة (خريستو)، بل لأن هناك وحدة فنية تجمع
أطراف كل هذه الحكايات وهي وحدة الفوضى الأخلاقية (إذا
استعملنا التعبير السابق قوله عن هنري الرابع) التي تجمع بين
جميع الشخصوس: خريستو والمزم وفؤاد بك ومهفهب باشا، يرمز لها

رمز المكان المركزي، البار، والبار هو الوطن، هو مصر.
في «حديث عيسى بن هشام» يرد ذكر الحان والمرقص، وهي
أماكن رمزية للوطن المعاصر، الوطن العصري، رواد هذه المكان هم
فتيان العصر ورموزه، نقرأ في الحديث:

الصديق:.. هؤلاء الذين تراهم جلوساً في هذا المستنقع الوبيء
والمرعى الوبيل، يقضون فيه ليالى الشهر تباعاً، وشهور العام
ردافاً، لا تتوهمهم من أسافل القوم، ولا من ادنياء الناس، بل
فيهم الكبير والأمير.. والسرى والوجيه انظر عن يمينك إلى
هذا الجالس بين أطرافه جلسة الكبرياء، فهو أحد أبناء
الأمراء، مات أبوه وترك له أموالاً جمّة، فالتف حوله قرناء
السوء من أهل البطالة والفراغ... (ص ٢٢١ - ٢٢٢).

هنا، لا يتم نقد الحياة العصرية، ولكن يتم عرضها، تقديمها،
حياة الاباحية والترف واللامبالاة، حياة الموظفين والحكام الصغار
والورثة والأعيان والعمد، حياة معاون والمحامي والوكيل... الحياة
العصرية. هنا يرتفع الرمز، ليحل محل الوطن، ويكون الرمز المكان
وكأنه استعارة للوطن المعاصر.

٢. صورة الحياة العصرية:

أ. الفتى العصري:

صورة الفتى العصري من أكثر الصورة التي تطالعنا فى الأعمال الأدبية (الصحفية) والأعمال الفنية (الروائية والمسرحية). وهى صورة لا تنتصر للشباب ولا للعصرية بالرغم من أن كتابها، فى غالبيتهم كانوا من الشباب العصري. فلا اشادة بالقيم العصرية أو الاخلاق العصرية أو السلوك العصري، بل إدانة لها ودمغ لها، وخاصة من الناحية الأخلاقية، اما من الناحية الاجتماعية فإن سمات اللامبالاة واللامسؤولية هى ابرز سمات الفتى العصري.

عند عبد الله النديم نرى صورة مبكرة لهذا الفتى العصري فى مقالته «عربى تفرنج» حيث يصف شابا من صميم الفلاحين علمه أبوه ثم أرسله لیتتم ثقافته فى الخارج، وعندما عاد الابن نراه يتعالى على أبيه ويستهجن عاداته، إذ يقبله على المحطة، يقول زعيط وهو اسم الابن - لابیة معیط:

زعيط: سبحان الله عندكم يامسولين مسألة الحزن دى قبيحه جداً.

معيط: أمال يا ابنى نسلم على بعض إزاي.

زعيط: قول بون اريقى وحت أيدك فى ايدى مرة واحدة وخلص.

معيط: لهو يا ابنى أنا. باقول منيش ريقى.

زعيط: موش ريقى. يا شيخ انتم يا ابنا العرب زى البهايم.

وهى صورة مبكرة (١٨٨١) لما كان يحدث ويتكرر فيما بعد جيل الأبناء غير المتعلم الجاهل، يرسل جيل الأبناء لنيل أعلى الشهادات العلمية فى الداخل وفى الخارج، وجيل الأبناء الذى يعود وهو كافر بكل القيم والعادات والتقاليد القديمة.

وبعد عدة سنوات، فى عام ١٨٩٢، نرى النديم يتناول الفتى العصرى فى مجلة «الأستاذ» بالنقد والتفريع، ويقول عن الوارث المتلاف، وهو احد صور الفتى العصرى، على لسان المعلم حنفى:

حنفى: ... الولد ينفرد للقمار والسكر والتحشيش والبيوت التفتاة وحواليه شوية عفاريت من اولاد حياك الله الى كل يوم فى حال يفضلوا يغروه بحيلهم الغربية، ان شخ يقولو له عفيتم وان اكل يقولو له بالشفة والعافية وأن زعل لا بأس عليك وان نام نوم العوافى وأن صحى صح نومك وان مضى اسم الله عليك وان قعد بسم الله ما شاء الله وان اتكلم تبارك الخلاق العظيم وأن لعب لعبة عيني عليك باردة وان حشش اما فتوه وان سكر براؤه عليك وان لعب القمار ياما أنت واعى وأن نام على حجرهم ياتوتو عليك وهو غرقان فى بحر الغلبة حتى يصبح حاله عبرة. (ع ٥) ص ١٠٨).

أما الفتى العصرى، شباب هذه الأيام كما يراهم النديم، فهم كما يذكر على اسان بهية وهى تخاطب صديقتها شريفة.

بهية: أهو والواحدة ماشية تشوف دى الجدا عارلما يصين
 والمسبسين شعرهم زى قصة النسوان، واللى عاوج طربوشه
 على عينه واللى كابب لو ارازة ملكة على هوميه وماشى يطلع
 لى ودى واللى ماسك له شوية ورد فى أيده وكل ما يقابل
 واحدة يقول لها تشمى يختى واللى معاه حبه ملبس وكل ما
 يشوف عيل مع واحدة بيده شوية لاجل أمه تكلمه. وأن وقفت
 الواحدة فى السوامر (السامر) تتفرج يبقى الجدع دا ينحك
 فيها والزاجل دا يتمحك فيها ودا يجى وراها ويقف ودا يفضل.
 يغمزها ويقلب لها حواجه. (ع (١٧)، ص ٣٩٦).

وهى صورة فاضحة لفتيان العصر، حيث لا شهامة ولا مروءة ولا
 نخوة، حيث لا مسئولية ولا هدف ولا مستقبل.

وفى اخريات القرن الماضى القرن، التاسع عشر، نجد فى
 «حديث عيسى بن هشام» نفس الصورة تتكرر، صورة الفتى
 العصرى ومن خلالها صورة الوارث الملتاف:

[وبينما نحن فى هذا الحديث اذا بشابين وشيقيين رقيقين قد
 اقبلا يخطران فى مشيتهما، والطيب ينتشر فى الجو من اردانهما،
 وهما يصعران خديهما كبراً واختيالاً، ولا يلتفتان إلى من حولهما
 تيهاً وأعجاباً، أخذهما يشق الهواء بعصاه، والثانى تلعب بالنظارة
 يده، فشخصت إليهما الأنظار، وتحولت نحوهما الأبصار والحاجب

من أمامهما يدفع الناس من طريقهما، حتى وصلا إلى باب النائب فقام لهما عن مجلسه وأمر أرباب القضايا أن ينصرفوا من حفزته، واشتغل الحاجب بسحبهم وجرحهم وطردهم ونهرهم، واشتغل النائب بطي المحاضر ورفع المحابر، حتى خلال لصاحبيه من كل شغل وعمل]. (ص ١٨).

وقد يكون صدور هذا النقد اللاذع لفتيان العصر من الجيل السابق أو جيل الآباء، كما ورد عند النديم والمؤيلحي شيئا مقبولا ومنطقيا، لأنه من طبائع الأمور نقد الجيل الماضي للجيل الحاضر، كما نرى في بلدان كثيرة وحالات عديدة.

ولكن النقد اللاذع استمر في الكتابات المسرحية التي قدمها شباب المسرحيين، فلم تختلف كثيرا صورة الفتى العصري، عندهم، عن مثيلاتها عند الجيل السابق عليهم، ورأينا في العقدين الأول والثاني من القرن الحالي تكرار لنفس الصورة التي ظهرت في ثمانينيات وتسعينيات، القرن الماضي.

في مسرحية «العصفور في القفص» (١٩١٨) ظهر أمين بك، مثال الوارث المصروف: كما يذكر المؤلف في قائمة أشخاص الرواية، وهو يطالعنا في المشهد الثالث من الفصل الأول: مثلا، للفتى العصري، فور دخوله يقول:

أمين: بنجور حسن بك.

حسن: بنجور

أمين: اوه بنجور محمود بك كومون سافاه؟

محمود: بخير.. وأنت؟

أمين: كوم سى كوم سا.....

أمين: (يشعل لنفسه سيكاره) لكن أنا نسيت أوريكم البدة

الجديدة (يخلع الباطو) بص يا محمود بك كويس، بالله

عليك تاخذ بالك يعنى البدة تمام ولا لا؟

محمود: جميلة جداً.

.....

أمين: (هازناً) دي آخر موضة يا عبيط. خدوا بالكم تانى من الياقة

ياسلام دانا عملت لها خمس بروفات واسه برضه.

حسن: اظنك عملتها عند داليا.

أمين: لا مفصلها عند ريبو.

أمين: (منفرداً يذهب وينظر للمرأة ثم يقول بعد أن يتمشى قليلاً)

البنباج اتعوج جهة اليمين (ينظمه) ايوه دلوقتي بقى تمام.

والمنديل طلع اتتين سنتميتر زيادة عن اللازم (يصلحه)

دلوقت بقى تمام. شىء جميل. اهو كده القيافة ولا بلاش.

(صد ٣٣ - ٣٥)

إنه الانشغال بالذات، الانكباب عليها؛ أنها النرجسية والفردية

المتناهية: أى «التركز حول الذات أو اعتصار الذات، وأحياناً أيضاً الافتتان بها . ويتبع ذلك تراجع الإهتمام بعالم الواقع وتقلص القدرة على رؤيته تحت شروطه، أو رفض الرؤية» ^(٤) إنها مشكلة فتيان العصر. جميعهم الوارث وغير الوارث.

فى مسرحية «الهاوية» (١٩٢١) نجاة المؤلف يصور أمين، الزوج الشاب؛ نموذجاً لمدعى العصرية، الذين يتوهمون وهم يأخذون ببعض المظاهر السطحية للمدنية الحديثة، أنهم: أصبحوا أيضاً يحملون خلاصة هذه الحضارة المعاصرة، نتعرف على طيشه ونزقه ووعوته. أمين: (يدخل وهو يشد رتبية من نراعاها وهى تمتنع حياء، أما هو فيشدها بلطف وهو يقول لها) باشيخه قلت لك ما تتكسفيش (ثم يجد نفسه معها فى المسرح فيترك يدها ويقول لصاحبيه) أقدم لكما الست بتاعتي رتبية، صديقى شفيق بك صديقى مجدى بك.

شفيق: تشرفنا.

مجدى: تشرفنا

أمين: (الرتبية سراً. ولكن صوته مسموع من صاحبيه) هيه زال الكسوف؟

رتبية: (بحياء) ياسلام.

شفيق: لا خشو أیه بقی. الهانم مش لازم تختشی منا ابدا. أولاً
أحنأ أصدقاء أمين بك، وثانياً أمين بك صديقنا واحنا طول
عمرنا زی الأخوات.

مجدی: معلوم.

أمين: ما هو أنا يقول كده. والله أنا اعتقد تماماً أن مركزی
عندكم زی مركز الأخ الشقيق تمام.

مجدی: والله يمكن اعز كمان.

شفيق: كده برده (١٠/١: ص ٣٢٩ - ٣٣٠)

وفی أمين تجتمع صورة الفتی العصری وصورة الوارث المتلاف
الذی «ورث ملكيات زراعية كبيرة.. ثم استند إليها ليؤكد ذاته من كل
سبيل، ويمارس ما يعتقد أنه مضمون الحرية ومظهرها معاً.. فهو
ينفق عن سعة على ملذاته: شم الكوكايين والشرب، والخلان،
والعشيقات.. وهو يعلن أنه لا أمه ولا خاله لهما أدنى حق في التدخل
في شئونه، أو حتى مجرد نصحه.. وهو ينتقى زوجته بنفسه، ويرفض
كل الرفض أن ترشح له أمه عروساً غيرها، فتوافق الأم - على كرهه
منها - على نواجه من امرأة عصرية.

مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (١٩١٣) نجد المؤلف
يصور مهفهب باشا وجماعة من الوارثين وما كانوا عليه وما صابوا
إليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلاً، أنه

ينتمى إلى عالم الفساد الشامل لا يهتمه من الدنيا إلا الطعام
والشراب ولحم النساء، ولا يتأثر بشيء ولا تهزه أية مثاليات، أنه نتاج
العالم الأرضى الواقعى، يدور الحوار التالى بينه وبين صباح باشا:
صباح باشا: ما زالت نفسك خضراء يا باشا.. أما فى نيتك أن
تتزوج بعد طلاقك؟

مهفهب باشا: ربما، إذا وجدت زواجا يرضينى.

صباح باشا: وما الزواج الذى يرضيك؟

مهفهب باشا: أربع أو ثلاثمائة جنية فى الشهر على الأقل.

إنه صورة الوارث المتلاف وقد تحول، أو فى طريقة إلى أن
يتحول، إلى بلطجى يعيش على أموال النساء، ثروات الزوجات،
كانت النهاية المحتومة للفتى العصرى: الافلاس، المرض، الموت
وهى القاسم المشترك فى الكثير من الأعمال الأدبية والفنية لهذه
الفترة، يموت أمين فى (الهاوية) وتموت سامية. وهى نموذج/ صورة
للفتاة العصرية، فى (أسرار القصور). كان الموت هو الحل هو
خاتمة النطاق، وذلك لإنعدام البديل، فى المجتمع المهزوم.

كان الموت، هو أقصى ما يستطيع أن يقدمه الكاتب فى هذه
الفترة! وفيما بعد فى فترة الميلودراما، مليونراما فرقة رمسيس، كان
الانتحار هو الحل، الحل الوحيد لغياب البديل أمام المدافعين عن
الحياة العصرية.

توهم هذا الجيل، جيل الفتیان العصريین، أنهم قد حطموا كل رموز العهد القديم ونقالیده وعاداته وسلوكياته، ولكنهم كانوا واهمين، إذ لم يتحطم شيئاً، وظل البناء الاجتماعي راسخاً مستقراً، وإن كان التنظيم الاجتماعي قد تحول وتغير وتبدل.

ب- الفتاة العصرية:

صورة الفتاة العصرية من أكثر الصور التي نطالعها في الأعمال الأدبية (المصحفية) والأعمال الفنية (الروائية والمسرحية)، وهي صورة تتعرض لكثير من النقد، خاصة النقد الأخلاقي، والادانة فهي فتاة مستهترة، منحلة، لا مبالية، وقد انسحب هذا الرأي على صورة المرأة كذلك، فهي - في هذه الفترة اما غانية أو خيلة أو ساقطة. تأخر ظهور صورة الفتاة العصرية، عدة سنوات بعد بداية ظهور صورة الفتى العصري، في أدبيات هذه الفترة، فترة الدراسة. في مجلة الأستاذ (١٨٩٢) من خلال ذكر التعليم العصري، أو التعليم المدني الحديث، في مقالة «مدرسة البنات» تقول نفيسة لذاكية:

نفيسة: أنا في المدرسة.

ذاكية: تتعلمي ايه في المدرسة يا أختي.

نفيسة: اتعلم الكتابة والقراءة الفرنسية والخياطة والبيانو

وعندنا ناس يتعلموا الانكليزى وناس يتعلموا الرقص
الافرنجى.

ذاكرة: طيب دول لبسوا الالافرنكة رطلعوا فى السكة بهدوم البيت
زى ستات الافرنج واحنا يللى ما نطلع من بيوتنا إلا متغطيين
ولا نجتمع بالرجالة الغرب ولا نروح تياترو ولا باللو.....
نقيسة: أهو من ضمن التمدن الجديد. (١١ع ص ٢٤٦).

وفى «حديث عيسى بن هشام»، صورة أخرى للمرأة العصرية هي
صورة الخليعة التي هي عندهم (فتيان العصر) كالحليعة،
يلامبها وتلاعبه ويفازلها وتداعبه. وهى الفتاة العصرية التي ضلت
طريقها لتحررها وسفورها وصارت متاعاً مشاعاً بين شبان العصر
تداولها أيديهم فى البارات واللوكاندات والخمارات.

وفى مسرحية «مصر الجديد» ومصر القديمة» تجمع المز بين فتاة
العصر والمرأة الخليعة اذ هى ابنة العيلة وابنة المدرسة، التي سقطت
لقلو أفكارها فى طلب الحرية.

فى مسرحية «أسرار القصور» (١٩١٥) تقابلنا الفتاة العصرية،
أو المرأة العصرية، فى شخص سامية ابنة الباشا ذات التربية
الافرنجية والتي يتزوج منها حليم الشاب المتعلم تعليماً عالياً، ويكون
أن تسقيه كنكس العذاب ألواناً، تتخذ لها عشيقاً: شاباً رقيقاً اسمه

عبد العزيز، وتبرز الأموال تبذيراً وتوقع حليم في ورطات متتالية، أنه التبذير والسفاهة والاستهتار، إضافة إلى الإتحلال الأخلاقى، أهم سمات فتاة العصر.

وربما تتضح صفات سامية تماما اذا استمعنا إلى الخطبة التى ألقته زينب الفتاة السانجة الطيبة إذ تقول بعد أن ذهبت وراها إلى منزل عبد العزيز، عاشق سامية:

زينب: هل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تغوى النساء، هل من الآداب أن تدخل البيوت لدخول النثب حظيرة الغنم... هل من الآداب أن تنتهز فرصة غياب رجل شرفك بصداقته وأعلى مقامك بصحبته، فتسرق زوجته وتنتبذ بها مكاناً منفرداً تتعاطيان فيه كأس غرامكما. (١٣٦ - ١٢٧).

والفتيات العصريات هن من قال عنهن الكاتب الفرنسى فيكتور مارجرىث فى كتابه: «صوت مصر»: إنهن أورييات بل قل فرنسيات فى طريقة تفكيرهن، هكذا تبين نساء الطبقة الراقية المصرية^(١) نساء وفتيات الطبقة الرقية المصرية، صفوة الجماعة القومية الجديدة.. التى قدمت لنا - فى المسرح - سامية ورتيبة وزهيرة فيما بعد.

فى مسرحية «الهاوية» (١٩٢١) تجمع رتيبة بين صورة الفتاة المصرية، وصورة الزوجة الخائنة، مثلها فى ذلك مثل سامية

تسمى ماتقطه، بل وتجاهر به، ورتيبة تنقذها الصدفه البحتة.
فى بداية العمل نتعرف على صورة رتيبة على لسان حكمت هانم
ويسرى باشا:

يسرى: ... طيب والست بتاعته بتقول آيه؟
حكمت: الست بتاعته سايبها تهوى، هو أنا كان عشمى فى
الجواز دى ياخويه دنا كان بدى أخذ له بنت ناس من مقامنا
متعلمة ومتريبة.

.....

يسرى: أيوه لكن لازم الواحد يحاسب فى الحاجات دى. أحنأ
اتربينا تريية جنس تانى، عمرنا ما شوفنا البهجة ولا
الدلع ولا الزينة ولا الاحمر ولا الأبيض ولا حاجة من دى.
أحنأ ناس بناتنا متعلمين ومتربين يقضوا وقتهم فى شغل
بيتهم وفى تريية ولادهم، مش فى شيكوريل وسمعان
والجزيرة ومصر الجديدة والتياترات ذى مرأة ابنك..

(٢/١١ ص ٣١٥-٣١٦)

البهجة واللامسئولية والجري وراء الموضة تلك هى سمات فتاة
العصر.

ويقدمها لنا المؤلف - محمد تيمور - فور ظهورها فى المشهد
الثالث من الفصل الأول، إذ يقول عنها: (داخلة مرتدية ملأية (ريما

يقصد زياً معيناً) على آخر زى وحذاء انيقاً وجوارب حريرة خفيفة النسج، مثال المصرية المتبرجة مع شيء من الخروج).

ولكن يجب أن نلاحظ أن رتيبة، غير سامية، فهي تدافع، في لحظة المواجهة مع زوجها أمين بك، بإنها وحدها، غير المسئولة عما حدث، تقول:

رتيبة: عمرك ما خلتنى اشعر بانك جوزى. صحيح أنا كنت طايشة وما كنتش عارفة اقدر حق الزوجية. لكن ربنا مادنش زوج يورينى الواجب. كان واجب عليك أنك تهدينى بدال ما تسيينى اهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر. وتعمل كل حاجة تحط بشرفك وبيمتك.

أمين: وانت.. وأنت. كنت بتعملى أيه؟... أنا كنت بسكر ويلعب قمار وحضرتك كنت فين؟ كنت كل يوم فى الدكاكين وفى الفسح. وبالليل كنت فى التياترات. كل وقت كنت تقضيه برة البيت عمرك ما عرفت الواجب عليك. عمرك ما عرفت مقام جوزك. عمرك ما عرفت قيمة شرفك. عمرك....

رتيبة: كان واجب عليك يا زوجى العزيز أنك تعرفنى كل الواجبات دى.. أنا ست ضعيفة عرضه لكل شيء لكن انت زوجى راجل تفهم وتعرف. كان واجب عليك تهدينى... لكن ما عرفتش شفيق لا فى الدكاكين ولا فى الجزيرة ولا فى مصر الجديدة ولا فى

التيارات، عرفته هنا في بيتك وقدام عنيك، لا ومين اللي
قدمنى له، حضرتك زوجى العزيز اللي شايفاه قدامى دلوقتى
بيكى على شرفه وعرضه. (٨/٣: ص ٤٠٢ - ٤٠٣)

لم تسقط رتيبة، ولم تنتحر، ولم تجهض وليدها (مثلما كان الأمر
مع سامية) بل تماسكت ودافعت عن موقفها وحاولت تقديم تفسير
عصرى (اجتماعى / عائلى) لزلتها وغايتها. وهذا تغير واضح فى
صورة الفتاة العصرية، تغير يدل على «اصالة معدن فتاة الجيل
الجديد، على الرغم من كل عيوبها وأخطائها الطارئة، ويرمز إلى أن
جولاتها القادمة ستكون اسد اتجاهاً وأكثر اتزاناً».^(٧)

هذه هى صورة الفتاة العصرية، وهى تعكس سمات كل تغيير
يأتى على مصر من أعلى إلى أسفل. فقد بقيت طبقات النساء
مختلفات: طبقة تتقفت بالثقافة الفرنسية وتتعلم تعليماً خاصاً، وطبقة -
وهى أغلبية الشعب - باقية على جلها وكفاف معيشتها لا تدرى ما
يجرى حولها من تطور وتحسن.. فأصبح فى مصر طبقتان من
النساء طبقة الأغنياء المتعلّقات غير السافرات، وطبقة الفلاحات
السافرات أحدهما تتميز بالبدع والتزين والأخرى بالجد والنشاط...
وبين هاتين الطبقتين نشأت طبقة نساء ماسر الموظفين: من رجال
الأزهر والعلماء والموظفين لذا يجب أن نتذكر ان الفتاة العصرية هى
قله تعبر عن الفئات العليا للمجتمع المضرى.

ولما كانت المدينة هي محور المسرحيات في المسرح الأتني، كانت الفتاة العصرية، هي فتاة المدينة، نموذج: عملت الطبقات العليا والمتعلمة على احتذائه وهو النموذج لأوربي. الذي حاول أن يحرر عاطفة المرأة وارداتها في الخطبة والزواج، أي أن الفتاة العصرية هي نتاج تقليد تربي/ اجتماعي غربي قد يتوافق مع بيئته التي نشأ فيها. ولكنه لا يناسب البيئة المصرية.

وفي نهاية فترة الدراسة عام ١٩٢٢ طلعت علينا صورة جديدة من صور الفتاة العصرية ، الخيلة أو المرأة الساقطة، صورة الغانية أو البغي.

كانت مسرحية «غادة الكاميليا» التي قمتها فرقة رمسيس هي بداية النهاية لسلسلة من الأعمال التي عالجت روايات البقايا الشهيرة بين دوائر المثقفين المطلعين على الاداب الغربية... وكان موضوع المرأة الساقطة أو الضحية أو الغانية الشريفة في مقدمات الموضوعات الاثيرة الجذابة في الادب المقتبس والمغرب والمستوحى من الغرب وربما كان لغياب المرأة عن ميدان الحياة الاجتماعية أن يدخل موضوع المرأة إلى الأدب الروائي. أولاً من هذا الباب، أو كما قال يحيى حقى كان موضوعاً محبوباً لجماعة المؤلفين والكتاب وهو المرأة البغي، فلست تجد شاباً يتدبى في الأدب إلا

ويكتب عن البغى... ولا ننسى أشهر بغى (لادام أو كاميليا) (غادة الكاميليا - مرجريت جوتييه) وهى قصص تعالج ظاهرة الحظايا المترفات أو بنات الهوى الراقيات اللاتى كن من مظاهر المجتمع البورجوازى فى القرن الماضى فى فرنسا وفى مصر الحديثة كذلك «فمن هذا الباب يدخل أبناء البورجوازية الثرية ميدان الجنس واللهو، بل هم يتبنون على الحظوة عند أجمل الحظايا، ومن ثم كانت الحظايا المترفات اللاتى يعشن فى بذخ ويتربدن على المراقص وبور التمثيل ويقتنين المركبات والخيول والخدم، وأن كن اجتماعياً فى النهاية فى مرتبة الساقطات... من ظواهر المجتمع البورجوازى» (٨) المجتمع الحديث.

وأخيراً تطالعنا زهرة فى مسرحية «صرخة طفل» ١٩٢٣ نموذج غريب لصورة المرأة المصرية ، التى تسير بوعى وإرادة منها ، فى طريق السقوط لولا عناية الاغا ، المعلم السابق لها ، عنايته وحرصه عليها ، ربما حباً فى اختها عطية اولا .. وأخيراً وليس شفقة عليها هى.

وزهيدة فتاة من اسطنبول تبتئها امرأة قسطنطين باشا.. وهذا الاستقدام من عاصمة الدولة العلية، إلى القاهرة، يستحدث بطبيعة الحال اختلافاً واضحاً بين بيئتين يولد ضرورياً من الاستعلاء والشعور بعدم الانتماء الكامل للبيئة الجديدة، وهى فى المسرحية

زوجة لكنها فى الوقت نفسه متمردة على نفسها وعلى زوجها، وعلى
تقاليد المجتمع وتعاليم الدين. يضاف إلى ذلك أنها بحكم الإطار
الاجتماعى الذى تتحرك فيه لا تقوم بعمل ما، أى أنها من طبقة
الفارغين تماماً، ولم تلق من العلم الا القشور. ولم تأخذ من
الحضارة الغربية إلا المظاهر مع المبالغة فيها، ويضاعف من تأثير
الفراغ فى شخصيتها أنها عاقر، وأن زوجها مشغول عنها بعمله،
هذا لم تقدم لنا زهيرة بوصفها فتاة عصرية مستهترّة أو منحلة أو
خارجة عن المألوف، هكذا وبلا سبب، بل حاول المولف، إبراهيم
مهمزى، تبرير أو تفسير ذلك بكونها عاقر فارغة، ويكون زوجها
مشغولاً عنها، ويبدو ذلك فى تهكمه وسخريته منها.

وفى البداية تدهشنا زهيرة بحديثها الصريح مع اختها - بالتبنى -
عطية - إذ تقول رداً على سؤالها:

زهيرة: لقد تمانى هذه الأيام. واخذ يقول كلاماً وقحاً يلبسه ثوب
المزاح والضحك، ولكننى اعرف أنه يجد ويعنى كل ما
يقول، بل وأكثر من ذلك يتعمد أن يؤلمنى.

عطية: كيف.

زهيرة: هذا البيت ليس إلا بنسيون فى نظر على بك: لا يأتى إليه
إلا ليأكل وينام، وإذا كان لديه وقت فراغ يخل مكتبته وأغلقها
عليه ليقرأ ملفات القضايا ويكتب مذكرات لا تنتهى. وما أنا

ولا من معي في البيت ألا نزلأ مثله لا علاقة له بنا.

عطية: ... الذي أراه يا اختى أن تعودى نفسك هذه الحال ولا
تكثرى من التفكير فيه.

زهيرة: والله أنا لا أفكر فيه ابداً. لقد زال حبه من قلبي دفعة
واحدة وما دام أنه لا يهتم بي ويريد أن يتركني فريدة كالزهرة
التي تتب في هذه الصحراء (تشير بيدها) تحيا وتموت لا
يراهما أحد فأتى سألبحث عن يشتفى شمس عبرى.

عطية: (إبتسام إنكاره) وى! وى!

زهيرة: إلا تصدقيني؟ أنا أقول لك الحق.

عطية: أى حق هذا؟ اتجرتين

زهيرة: هـ (تهكماً) اجرو؟ لقد انتهيت من ذلك بل وجدت الذي
يحبني ويموت في غراماً. (ص: ١١٠ - ١١٢)

إن زهيرة، صورة الفتاة العصرية، تقدم لنا نزع المرأة إلى
تحرير ذاتها من هذا الحریم ومن الانعزال، وأن كانت لم تتأهل
للحرية وإحتمال مسؤولياتها ولم تحقن ذاتها بالعلم والخبرة ولم
تتعرف الصالح من التقاليد والأخلاق، أنها صورة الرعونة
واللامسؤولية.

الهوامش

١ - رشيد رضا: «تاريخ الأستاذ الإمام ج. ١ ص ٩٤٧ (عن د. سامية حسن إبراهيم: «الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور ١٩٠٨ - ١٩٢٥» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٩)

٢ - د. ناجي نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٩٦.

* يجب ملاحظة صورة الريف في المسرح الشعبي: مأساة الفلاح عوض، حيث هي صورة واقعية، الريف فيها قطعة من الفساد والرشوة والمحسوبية والظلم الاجتماعي، وبين صورة الريف في المسرح الأدبي، حيث هو حياة الفطرة والبساطة والبراءة والطهر. وربما كانت رواية «زينب» مفتتح هذا التقليد.

* يرى جون دانبي في كتابه «مذهب الطبيعة عن شكسبير» (١٩٤٩)، أن مسرحيتي «هنري الرابع»: «تصوران أمة تفككت إلى مجموعات يطرد بعضها بعضا البلاط والحانة والمنشقون وأعيان الريف القلقون، تدفعهم جميعا الانتهازية وعدم الشعور بالمسئولية والاحباط والشجار على الشرف، ولا تجمعهم رابطة إلا قلق الجميع، فانجلترا كما تصورها مسرحية هنري الرابع ليست سعيدة ولا محكومة بنظام مثالي، بل هي تزخر من ناحية بالمواخير وعصابات اللصوص، وتجار يخرج عليهم قطاع الطريق، وقضاة في حيرة وإحباط، وفلاحين تعساء.... وعلى الجانب الآخر هناك قطع الخنازير من القرسان والخيانة، انظر مقدمة أ. ر. همفريز لطبعة ارلن «الملك هنري الرابع» ج ١ وزارة الإعلام، الكويت ١٩٨٦ ص ٣١ - ٣٢.

٣- د. على الراعى مسرح الدم والنموذج ص ٨١.

* فى مسرحيتى هنرى الرابع قد يخيّل إلينا أن العيكتين متقابلتين: البلاط مقابل الحانة والتبلاء مقابل العامة والطاقة والنشاط مقابل الكسل والخمول والجدية مقابل الهزل.. إلا أن مزيداً من الدراسة والتأمل - ترىنا الوحدة المسرحية وهى وحدة الفوضى الأخلاقية مما يجعل منها الأرض الخراب بالنسبة للعصر الايزابيثى «المقدمة السابق ذكرها ص ٢٢، ٢٣» .

٤- د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٥٦.

٥- د. على الراعى: مسرح الدم والنموذج ص ١١٥.

٦- مارجرىيت، فيكتور: «صوت مصر» (١٩١٨) باريس ص ٥٨ (عن د. كوثر

عبد السلام البحيرى: مرجع سبق ذكره هامش (٥٨ - ص ٤٠).

٧- عباس خضر: مرجع سبق ذكره ص ١٧٤.

٨- د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ١١١ ونظرة إلى حديث عيسى بن

هشام تطلعنا على أن هذه الظاهرة كانت موجودة وربما متفشية بين أبناء النوات والأعيان فى نهايات القرن الماضى.

القضايا

لن يدرس الباحث هنا كل القضايا التي أثرت خلال فترة الدراسة ، ولكن سوف تكتفى الدراسة ببحث القضايا الاجتماعية التي أثارها التغيرات الاجتماعية التي أصابت المجتمع المصري. ويقصد بمفهوم القضية (Problem) المسألة أو المشكل التي أثارها كثيراً من الجدل والخلاف بين فئات اجتماعية مختلفة، أو بين مجموعات اجتماعية متباينة: وتتناولها الأعلام والصحف وأثيرت في المحافل الاجتماعية والمجالس السياسية، أى ببساطة أصبحت من قضايا الرأي العام، وغداً هناك تياراً من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة لمثل هذه القضايا.

ومن القضايا التي سوف تدرس في هذا الفصل:

١- صراع الأجيال :

كانت قضية صراع الأجيال من أكثر القضايا أهمية، وأكثرها دلالة على التغير الاجتماعى ومعدلاته، وما ينجم عنه من مشاكل، تجمعت كلها في هذا المسألة القضية: صراع الأجيال. ومن الملاحظ أن المجتمع الذى يواجه ظاهرة التغير الاجتماعى السريع النشط، يواجه فى الواقع مسألة التغير فى تراثه الاجتماعى

«بعضه الثقافي المادية وغير المادية.. وهو تغير يحدث عادة بنسب متفاوتة . فيلاحظ أن العناصر الثقافية المادية.. تتغير عادة بسرعة اكبر من العناصر الثقافية غير المادية.. أى أنه بينما تتطور العناصر الثقافية المادية فى المجتمع المتغير بخطى أوسع، نجد أن العناصر الثقافية غير المادية فى تطورها تتخلف وهذا ما يعبر عنه بظاهرة التخلّف الثقافى»^(١)

وعن هذا التخلّف الثقافى، تنتج ظاهرة تعرف باسم «الخلل الاجتماعى» (S.Disorder) والمقصود بها ما يصيب المجتمع من مظاهر القلق والاضطراب والتناقض فى العلاقات الاجتماعية بين اعضاءه، سواء اكان مجتمعا صغيراً كالاسرة، أم كبيراً كالامة بأسرها. وينجم عن هذه الظاهرة.. الصراع ما بين القديم والجديد، أى أن صراع الاجيال ينشأ عن الخلل الذى يصيب التنظيم الاجتماعى للمجتمع نتيجة التخلّف الثقافى.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الصراع، لم يصل ابداً إلى حد التناقض، إذ سرعان ما كانت تتم التسوية - التوفيق بين الأبناء والأبناء.. إذ أنه بالرغم من التناقض القائم بين الصفوة الجديدة المتعلمة، والصفوة القديمة، إلا أن تلك الأخيرة تتحدر أساساً من الأولى وأن الاصول الاجتماعية - الاقتصادية تلعب دوراً أساسياً فى تكوين الصفوة الجديدة، طالما أن الميسورين فقط هم القادرين على

تعليم أولادهم، لذا يمكن النظر إلى صراع الأجيال، صراع الآباء والأبناء بوصفة مرحلة من مراحل العمر، طور من أطوار الحياة، يمر به جيل الأبناء حتى يبلغوا يوماً ما، سن الرشد فيثوبوا إلى رشدهم. فى مسرحية «العصفور فى القفص» نجد أن القضية الأولى التى إهتم بها محمد تيمور هى التربية الخاطئة فى الجيل الماضى والعلاقة السيئة التى تتجم عن ذلك بين الآباء والأبناء، وكان طرفى الصراع، حسن طالب الثانوى، والزفتاوى باشا العمدة، والده. فالباشا فى نظر ولده حسن، أو جيل الآباء فى نظر جيل الأبناء، هو شخص بخيل وثقيل - وجلف ..

محمود: يا أخى برضو أبوك يحبك، يشفق عليك ولو كان يعنى
أيده شويه (يشير بيده علامة البخل) لكن معلش.
حسن: ياريت ياسيدى كان بخيل بس إلا .. ماتآخذنيش لو قلت
يعنى أنه ثقيل.
محمود: اختشنى يا حسن.

.....

محمود: طيب نيتك يا أخى ما تعرفش تكلمه؟
حسن: تخاف منه يا سيدى بقى هى خلتك زيه؟ هى اللى تربت
فى مصر تبقى زى واحد عمره ما عرفش حاجة، جلف قوى.
(٢/١ ص ٣١ - ٣٢)

انها مشكلة الجيل القديم، جيل الآباء حيث الأب الجاهل، شبه الأمي الذي ينجب ولداً يمنحه أرقى فرص التعليم، ليعود الولد من بعثته الأوربية وقد تلقى جنيدا لا يجد له مقابلا في البيئة المصرية، فيحس بشيء من التزلم.

والأبناء، في نظر الآباء، أو حسن في نظر والده الباشا، شخص كافر، مبذر ملعون، منحل، لا شيء إلا لحيه وارتباطه بخادمة، من أصل طيب كما يذكر. في النص وزواجه منها، أنه الاختلاف بين وجهات النظر، في رؤية الأمور والأشياء وفي السلوك الشخصي، ولكن لا يتطور الصراع إلى تناقض بين الآباء والأبناء إذ تجمعهما دائماً مصالح مشتركة، أو مصلحة واحدة، ويدلا من تسليم الآباء بوجهة نظر الأبناء، يتم هنا عقد المصالحات بين الأب والابن - تحت شروط خاصة جداً - ويتم الانتصار للقيم والسلوكيات القديمة. وتكون خاتمة المسرحية، هي العظة التي ترد على لسان رضوان باشا.

رضوان: يا بني يا محمود وأنت يا أمين، أنتم لسه ما تجوزتوش. وانتم شفتكم بعينكم القلب اللئى شافه حسن فانصحكم أنكم ما تتجوزوش إلا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف ابهاتكم.

(٦/٤ ص ١٠٥).

في مسرحية الهاوية، نجد صورة أخرى من صور صراع الأجيال، بين أمين بك وبين عائلته، الام والخال (يسرى باشا).

وأمين هنا ليس فقط وارث متلاف أو فتى عصري، بل هو شخص له بعضاً من قضية يقيمها ضد الطبقة التي ينتمى إليها، فهو متمرد على هذه الطبقة لأنها طبقة منافقة وغير منطقية حتى مع نفسها وجوهر الصراع هنا هو الملكية، حدود الحرية الشخصية، أى الموقف من الملكية: هل هي ملكية فردية - شخصية كما يفهمها هو أم هي ملكية عائلية - أسرية كما تفهمها حكمت هانم، الوالدة، ويسرى باشا الخال. وهل الحرية، الحرية الشخصية، حرية مطلقة من وجهة نظره الشخصية، أم حرية مقيدة من وجهة نظر العائلة - الأسرة؟.

لذا لا يمكن الموافقة على ما ذكره الدكتور الراهى: عند دراسته مسرحية الهاوية من أنها تمثل أزمة الانقطاع المصرى، فهى «تصور أزمة طبقة.. أخذت بوابر ثورة اجتماعية قادمة تجيش فى مياهها الراكدة» (٢) فأتى ثورة اجتماعية يمثلها أمين بك الابن، وما وجه الخطورة فى تمرده المحنود الأفق، والمرتبط بوجهة نظره فى الملكية، الثروة، حيث يرى أن الميزة الحقيقية للثروة هى ما تنتجه للمرء من حرية لأن يفعل ما يشاء. المسألة ببساطة تعرّض أمينى محدود، وليس صراع طبقي شامل، مسألة عائلية لا طبقية، فأمين بك ولو أنه رمز للحياة العصرية والأفكار والقيم والسلوكيات العصرية، إلا أنه فى واقع الامر، ابن للجماعة الاجتماعية، الصفوة القديمة، ابن

لها، تجمع بينهما المصلحة المشتركة، ولا يمكن أن نتصور وقوع
الخلاف بسبب التمرد الوقتي، المحدود.

في المشهد الدال الذي يجمع بين أمين بك وخاله يسرى باشا:
يسرى: أنا مستعد اشتري منك العزبة بسعر الفدان ميت جنيه.
أمين: (يضحك ساخراً) هاهاهاها. شيء غريب خالص شيء
مدهش.

يسرى: بتضحك ليه؟ أديك بقي لك مرتين بتضحك من غير سبب.
أمين: (ضاحكاً) معلوم، لازم اضحك، دانا لازم اضحك لحد ما
انفلق من الضحك، أما صحيح شيء مدهش خالص يا خالي
(يضحك ساخراً) شيء مدهش مدهش جداً.

.....

يسرى: يعني ما شغناش حاجة تستوجب أنك تضحك.
أمين: ما اضحكش ازاي يا خالي لما اشوف أنك مستعد تشتري
عزبة ٢٠٠ فدان بسعر الفدان ميت جنيه، يعني مستعد تدفع
٢٠٠٠ جنيه عن طيب خاطر علشان ما تضم العزبة
لاطبائك. أما عشان ما تسلف ابن اختك ألف وخمسميت جنيه
شايك كده مندهش وعمال تقول (يقلده) ألف وخمسميت
جنيه؟ ده شيء كتير خالص (يشير لجيبه) هو الجيب ده مش
هو اللي حدخل فيه الثلاثين ألف جنيه أو الالف وخمسمائة

جتيه؟

(٤/٣ ص ٢٨٥ - ٢٨٦) .

إنه تعهد أمين المحلود جداً، وليس ثورته الشاملة، ثورته الاجتماعية، إنه تمرد له الحصول على نصيبه في الثروة - الملكية والحصول على حريته في التصرف فيها كيفما يحلو له، فهو القائل:
أمين: والله أنا هر في ارضى ابيعها ابورها الزرعها اقلع الزرع
الى فيها، اظن ما حدش له دعوى ابدأ بامورى الخصوصية.

(ص ٤٨٣)

هذا الصراع القيمي بين قيم الجماعة وقيم الفرد، مصلحة الأسرة. ومصلحة الفرد، فأين الصراع الطبقي؟ وأين أزمة الطبقة الاجتماعية؟

في مسرحية «اسرار القصور» يتمثل صراع الأجيال بين الأب عبد الكريم بك، العمدة الجاهل يصر على أن يتزوج ابنه من ابنة أحد الأثرياء، وينجح عن طريق الضغط والتهديد في أرغامه على ذلك، والابن حليم الشاب المثقف المتعلم في أوروبا قليل الحيلة ضعيف الإرادة يرغب في الزواج من ابنة عمه. وهي فتاة عادية طيبة القلب، ولكنه لقلّة حيلته، ينفذ مطالب والده.

الموقف هنا يبدو مقلوباً، ففي غالب المسرحيات (كما في الهاوية مثلاً) يصر الابن ممثل الجيل الجديد على الارتباط بفتاته العصرية (أمين ورتيبة في الهاوية) وفي نفس الوقت يفضل الأب ممثل الجيل

القديم اختيار فتاة غير عصرية، ريفية غير متعلمة للابن العائد من الخارج والحامل لأعلى الشهادات، وهو مالا نجده في «أسرار القصور» بل نجد تبدل المواقف.

الأب هنا، لأسباب خاصة جداً، ترتبط بمصالحة العائلية/الأسرية، بفضل الارتباط بمن هم أعلى منزلة منه في السلم الاجتماعي، ويصر على أن يزوج ابنه من إحدى بنات الباشوات حتى يدخله ويدخل عن طريقه في زمرة الحكام ويؤكد الاعادى

الأب هنا يحاول الاصهار إلى هؤلاء النوات بإختيار ابنة احد الباشوات، لطيف باشا وهو رجل واسع الثراء كان مديراً لمديرية، وهو الآن مرشح للنظارة (الوزارة)، ونعلم من تاريخ مصر الاجتماعي، أن منصب مدير المديرية وغيره من المناصب العامة والقيادية حتى الحرب العالمية الأولى، بعد زمن من كتابة المسرحية، هذه المناصب كانت حكراً على الاتراك والشراكسة، إذ ظل الاتراك (الصفوة القديمة) في المناصب التنفيذية العليا (مناصب الوزراء - النظار) حتى الحرب الأولى.

لذا، كما ذكر المؤلف، كانت المسرحية تناقش قضية عائلية مصرية بحتة، صراع القيم الاجتماعية والموقف في مسألة اختيار شريكة الحياة، وكذا الموقف من السلوكيات والممارسات التي يقلد فيها البعض الغرب أو الغربيين عموماً.

هنا لا يمكن الموافقة على مانكره الدكتور الراعى ، من أن المسرحية تمثل « لحظة حية من تاريخ مصر .. وتصور فيها محاولة الطبقة الوسطى الإنسلاخ من الأقطاع، والتحرر من وضائته الاجتماعية والاقتصادية معاً » (٣). المسألة هنا تصور وكأنها صراع طبقي، وليست صراع قيمي بين جيلين من أجيال نفس الجماعة الاجتماعية، الأعيان أو النوات. ونحن نتذكر أن الأعيان كانوا سرعان ما يتحولون إلى نوات فى فترات الحراك الاجتماعى النشط، حيث تفتح قنوات الحراك الاجتماعى، الممثلة فى الترقى فى الرتب والوظائف الحكومية والانتظام فى صفوف الجيش والتعليم.

حليم وأمين وحسن، وغيرهم من الجيل المثقف المتعلم، خريجى المدارس العليا والجامعات الأوربية لا يمثلون، فى مصر، طليعة الطبقة الوسطى التى تتناقض مصالحها مع الطبقة الارستقراطية - الاقطاعية، كما هو الحال فى أوروبا. أنهم جميعاً أبناء مخلصون للصفوة القديمة، النوات والأعيان، وهو يمثلون الصفوة الجديدة، لذا كان الصراع، فيما بينهم وبين الصفوة القديمة، صراع عائلى صراع قيمي، صراع أجيال (من نفس العائلة) وليس صراع طبقي.

فى مسرحية « صرخة طفل » نجد مستوى آخر من مستويات صراع الأجيال، لا بين الجيل القديم والجيل الجديد، بل بين الأفكار والقيم والعادات القديمة التقليدية كما تمثلها عطية الفتاة الطبية، وبين

الافكار والقيم والعادات الجديدة/ العصرية كما تمثلها زهيرة، على الرغم من أنهما يتتبعان - تقريباً - إلى نفس الفئة العمرية، عطية في العشرين من عمرها، وزهيرة في الخامسة والعشرين وهي نفس الظاهرة التي نجدها في «أسرار القصور» بين زينب وسامية، ان الصراع هنا ينشأ بين أبناء الجيل الواحد، الذين يتبنون أفكاراً وقيماً ويمارسون سلوكاً وعادات مختلفة، إننا هنا بصدد ظاهرة فقدان التماسك بين أبناء جيل واحد، ينتمون إلى زمن واحد وفكر متعدد.

زهيرة: وما دام أنه لا يهتم بي ويريد أن يتركني فريدة كالزهرة التي تتبث في هذه الصحراء (تشير بيدها) تجيا وتموت ولا يراها احد، فأني سأبحث عن يشتهدى شم عبرى عطية: (يايتسام إنكارى) وى! وى

.....

عطية: ... اتجدين أشرف من هذا الرجل أو أحسن؟
زهيرة: ماذا يهمنى من شرفه ومجده.. أنا أريد رجلاً لا شجرة تسبه ولا براعرتيه
(ص ١١٣)
هاتان الاختان، هنا، تمثلان جيل عمرى واحد، وتعيشان فى زمان واحد، ولكن كل منهن لها افكار مختلفة تماماً عن الاخرى، احدهن لها ارائها العصرية جداً، شديدة العصرية، والتي لا تحاول

أن تخفيها، والأخرى تستسلم تماماً للزراء والقيم السائدة لا تحاول تجاوزها. كل منهن تتحدث عن الرجل من منظور خاص، عطية تتحدث عن المكانة الاجتماعية والشرف الاخلاقي والمجد الأدبي، وزهيرة تريد رجلاً من لحم ودم، إذ ماذا يهمها من نسبه وشرفه!

٢. التكافوء الاجتماعي:

بداية يجب تسجيل التحول من موضوع (تيمة) الحب في أعمال المسرح الخيالي، إلى موضوع (تيمة) الزواج في أعمال المسرح الأدبي، مما ابرز قضية التكافوء الاجتماعي. في المجتمع التقليدي، مع وجود الجماعات المحلية، كان الزواج يعنى أن الزوجة تتزوج في عائلة. وفيما بعد، أصاب التغيير هذا التقليد الزواجي وصارت الزوجة تتزوج من فرد، انه التحول من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية، من الاختيار العائلي إلى الاختيار الشخصي.

وإذا كانت المكانة الاجتماعية للعائلة (عائلي الزوج والزوجة) هي الأساس الأول في الزواج التقليدي، فإنه كان من المنتظر أن تكون المكانة الاقتصادية للفرد هي الأساس في الزواج العصري، ولكن ذلك لم يحدث.

ومن أهم القضايا ذات الدلالة الهامة على غلبة التقاليد والأعراف في المجتمع المصري الحديث، قضية الزواج غير المتكافئ، والتي تناولها الكثير من كتاب المسرح الأدبي، ليس هذه فحسب، بل احتلت

اهتمام الرأي العام المصرى فى مطلع القرن العشرين، فيما عرف بقضية الزوجية، أو قضية زواج الشيخ على يوسف صاحب المؤيد. (١٩٠٤) *

لقد أثارت هذه القضية مسألتين هامتين للغاية أولاًهما: إنها مست من قريب اعز شىء على نفوس المصريين، وهو التقاليد وكانت صدمة عنيفة للناس فى الكثير من معتقداتهم القديمة عن الشرف والحسب والنسب وما إليها من أخلاق اجتماعية راسخة ثانيهما: إنها نبهت الجميع إلى أن مكانة الفرد الشخصية، مكانته الاقتصادية، لا تغنى ابداً عن مكانته الاجتماعية العائلية، خاصة فى أمور الزواج. فالشيخ على يوسف، وكان وقتها صاحب أول جريدة مصرية الطابع، هى جريدة المؤيد وبعد سنوات صار رئيس الحزب الحكومى، حزب الإصلاح على المبادئ الدستورية وكان صحافياً مرموقاً وصاحب قلم. كان ذلك، ولكنه لم يكن من بيت نسب. فقد أشارت المحكمة الشرعية فى جلستها للنظر فى فسخ العقد، عقد الزواج إلى الأسباب التالية، ومنها عدم كفاءة الشيخ على يوسف لمصاهرة بيت السادات، ذلك أن السيد عبد الخالق (والد العروس) من نسل النبى، والسيد على يوسف ليس كذلك.. ومنها احتراف السيد على يوسف حرفة أصبح بها غير كفء للسيد عبد الخالق وهذه الحرفة هى الصحافة، إذن فلا الثروة، ولا المهنة، أو العلم

بمغنى عن النسب، النسب الشريف.

هكذا كانت قضية التكافؤ الاجتماعى والتى عبر عنها بشكل
أساسى فى قضية الزواج غير المتكافئ.

فى مسرحية «أسرار القصور» نجد قضية الزواج غير المتكافئ،
الذى يفرضه العمدة، عبد الكريم بك، فرضاً على ابنه الضعيف،
حليم، بقوة السلطان الرهيب الذى كان الرجل المصرى يملكه - ولا
يزال - القدرة على تحطيم بيت الزوجية فجأة بيمين الطلاق وإن كانت
القضية قد تم تناولها وسط قضايا أخرى.

فى مسرحية «مصر خاتل» نجد قضية التكافؤ الاجتماعى،
فزهيرة الأخت الكبرى ترفض خليل خطيباً لشقيقته، الصغرى عطية
وتذكر فى أسباب ذلك :

زهيرة: أنا لا أريد لك الدكتور خليل زوجاً.

عطية: لماذا؟

زهيرة: لانه فى الواقع رجل فقير. انه ابن عم على بك. نعم ولكنه
لم يرث من أبيه مثل ما سيكون لعلى بك بعد وفاة أبيه،
وعيادته فى مصر قليلة الإيراد.

عطية: كيف يكون فقيراً رجل تعصمه عن السؤال حصه لا بأس
بها فى إيراد وقف أبيه وله عمله وعيادته...

زهيرة: هذا كلام بلهاء.

عطية: إنه شاب متعلم ذو عمل شريف منتج وكفى.

زهيرة: إن عمله يحتم عليه أن يقضى الليل والنهار خارج منزله، وكيف تطيقين هذا؟

عطية: هكذا كل رجل يشتغل فى الأعمال الحرة.**

هنا، لا العلم، ولا الشهادة العالية (شهادة الطب) ولا المستقبل العلمى المرموق، بمغنى عن الثروة، الموروثة أو الموقوفة، الارث أو الوقف، والمسرحية كتبت فى أواخر الربع الأول من القرن الحالى، ولكنها تعبر عن عدم التغير فى وجهة النظر الخاصة بالتكافؤ الاجتماعى بين الأفراد، خاصة فى مسألة الزواج.

٢. تحرير المرأة:

اثارت هذه القضية، على مستوى الواقع الاجتماعى، الكثير من المواقف المؤيدة والمواقف المعارضة، وشغلت صحافة تسعينات القرن التاسع عشر، كما شغلت الرأى العالم حتى عشرينيات القرن العشرين، أى بين تاريخى تأليف كتابى قاسم أمين، **تحرير المرأة** (١٨٩٩) و**المرأة الجديدة** (١٩١١). ولكنها مثل غالبية قضايا هذه الفترة، بل غالبية قضايانا الفكرية والاجتماعية والسياسية، لم تحسم ولم يبت فيها بنتيجة ما، مما يجعلها تثار بين الحين والآخر، ويتم فى

كل مرة مناقشتها من نفس وجهات النظر.

وبداية. يمكن تسجيل عدة ملحوظات حول هذه القضية، قضية
تحرير المرأة:

١ - إن المرأة هنا كانت تعنى امرأة الطبقات العليا فى المجتمع،
امرأة الفئات الارسقراطية، التركية والمتحصرة (أى ما يعرف بـ
Turco- Egyptians) إذ لم تكن المرأة من الطبقة العليا وأن
ذلك سوى أداة ترف عند الرجال، أما من نونها مرتبة من النساء
فكانت تحيا فى خمول حياة تافهة.

٢ - ان قضية تحرير المرأة: تشتمل على عدة قضايا فرعية: من
وجهة نظر مؤيدى هذا الرأى، كانت تعنى حسن اداء المرأة لوظائفها
التقليدية. الزوج والإنجاب وتربية الأطفال إذ «لم تكن مسألة المرأة
مشكلة حقوق سياسية، ومساواة اجتماعية. وإنما مسألة عائلية وحياة
زوجية وتربية أطفال»^(٤) هكذا، مثل كل القضايا، قضية عائلية، لا
سياسية ولا اجتماعية ولا حقوقية.

٣ - إن قضية تحرير المرأة كانت محاولة للفرقة بين الأخلاق
الدينية والأخلاق الاجتماعية، بين الشرع والعرف، بين مطالب الدين
وتقاليد المجتمع، لذا تطلب الأمر التمييز بين المبادئ الدينية التى لا
تتبدل وبين العادات الاجتماعية التى تتطور وتحتمل التعديل والتبديل.
٤ - وأخيرا، ان القضية شملت بعدا طبقياً، بحضر مطالب تحرير

المرأة ومساواتها مع الرجل، وغير ذلك من المسائل فى نطاق المرأة المتعلمة، بنت الأصول المرأة من بنات العائلات ، فقط لاغير.

فى مسرحية «الهاوية» نجد مسألة حرية المرأة، حدود هذه الحرية، الحرية بين الواجبات والحقوق. وفى حوار رتيبة وأمين فى اللحظات الأخيرة من المسرحية.

أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه، كنت عند شفيق: كنت بتخينيني؟
رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق لكن الحمد لله ما
خنتكش معاه.....

أمين: (مرتعشاً ومتهجياً) لكن شرفى. شرفى. شرفى ياخاينة
توسخيه مع شفيق شرفى. شرفى.

رتيبة: ... والحمد لله إنك تأسف على ضياع شرفك.. لكن ما
تنساش أن شرفك كان ضحية بينى وبينك. فإذا كنت أنا اللى
أطلقت عليه الرصاص فاعرف إنك أنت اللى غميت لها عندها
وكتفت إيدها ورجليها.

أمين: كلام فارغ، مجنونة... أنا جوزك جوزك.
رتيبة: عمرك ما خلتنى أشعر بإنك جوزى. صحيح أنا كنت
طايشة وما كنتش عارفة أقدر حق الزوجية. لكن رينا مادنيش
زوج يوريني الواجب.

أمين: عمرك ما عرفت مقام جوزك عمرك ما عرفت قيمة شرفك

عمرک.....

رتيبة: كان واجب عليك يا زوجي العزيز إنك تعرفني كل
الواجبات دى، أنا ست صعيقة عرضة لكل شيء. لكن أنت
زوجي راجل تفهم وتعرف. كان واجب عليك تهديني.

(٨/٣ ص ٣٩٧)

هنا نجد حواراً يحمل أبعاد المسألة المثارة، حدود الحرية
ومفهوم الشرف، الشرف هنا ليس شرف المرأة (شرفها المادى -
جسدها) التى يجب أن تحافظ عليه، لكنه شرف الرجل (كرامته
وسلوكياته المعنوية) الذى يجب أن يعمل جاهداً على الحفاظ عليه.
الشرف شيء معنوى مشترك ما بين الزوجة والزوج، والخطأ كذلك
شيء مشترك، ليس خطأ الزوجة الضعيفة وحدها، ولكنه خطأ الزوج
الجاهل المغرور. إنها نظرة جديدة تتحدث عن المسئولية المشتركة
ما بين الزوج والزوجة.

فى مسرحية «أسرار القصور» تلقى نموذجين من النماذج
الاجتماعية التى شكلت علاقة المرأة بالرجل وحددت مكانة المرأة فى
المجتمع الصغير، العائلة، وهى نماذج أخلاقية اجتماعية، اختلطت
وتمازجت باختلاط وتمازج الأصول الاجتماعية التى تألف منها
مجتمع المدينة. فهناك النموذج العثماني/ التركي الذى يجعل المرأة
تابعة للرجل تبعية كاملة: والذى يقيم التربية فى البيت على أساس

الخنوع التام لريها أى للأب أو الزوج.. هذا النموذج الأبوى (البطرياركى) يطابق من وجوه كثيرة النموذج العربى فى الطبقة الاقطاعية، وهو الذى يقيم العلاقات فى الأسرة على أساس أن الرئاسة كلها للأب والزوج وليس للمرأة فى ذاتها ولا فى غيرها رأى... ونموذج آخر عملت الطبقات العليا والمتعلمة على احتذائه وهو النموذج الأوربى الذى حاول أن يحرر عاطفة المرأة وأرادتها... وبذلك تستطيع أن تعاشر زوجها معاشرة الند...

زينب. هى نموذج التربية الأبوية، وهذا النوع من الفتيات تلقى تعليمًا راقياً. ولكنه تلقى أيضا حب البلد واحترام تقاليده، الخاصة بسيادة الرجل وأولويته على المرأة. أما ساهية فهى نموذج التربية الغربية فهى الفتاة المصرية الثرية التى لقنوها فى المدارس الأجنبية أن تحتقر البلد الذى تأكل من خير، وأن تقفوا أثر الخواجات الذين بثوا فيها سطحيات الحضارة الغربية، ومنها المساواة ما بين الرجل والمرأة أن المسرحية تكشف أن:

* الدعوة إلى قضايا تحرير المرأة ومنها مسألة المساواة، ترتبط أساساً بالانماذج المصرية التى اقتفت أثر الحياة المصرية.
* إن الدعوة تحمل سمات السذاجة والبساطة وعدم الرؤية وأن نتائجها الأخلاقية غير محمودة العواقب.

٤. الفقر الاجتماعي

غلب الإتجاه الاجتماعي، مناقشة القضايا الاجتماعية، على الأدب العربي الحديث. لذا كثر الهجوم على المفاصد الاجتماعية (المحرمات والعادات المستهجنة) والبؤس الاجتماعي (اليتم والتشرد) والمفاصد الجنسية (وأهمها مسألة اللقطاء).

وكانت قضية الفقر الاجتماعي، من بين أهم قضايا الإتجاه الاجتماعي في الأدب الحديث، وأهم ما يلفت النظر زاوية الرؤية وزاوية التناول لهذه القضية، إذ أن العلم بالأحوال الاقتصادية غير نظرنا إلى الفقر فلم يجعله قسواً وقدرأً فقط، بل جعله نتيجة طبيعية لحالة الأمة ووجوه دخلها وخرجها ونظام ميزانيتها ومواردها ومصادرها. لم تعد مسألة الفقر/ الاقتصاد الاجتماعي/ مسألة قدرية غيبية بل صارت مسألة اجتماعية ترجع إلى نظام المجتمع، بناء المجتمع.

وفي العشرينات ومع اشتداد الأزمات والمشاكل والقضايا الاجتماعية، أثبتت مسألة الفقر الاجتماعي في الكثير من المسرحيات، خاصة مسرح رمسيس، لكن هنا كانت المسرحيات «ذات مضمون أخلاقي يؤكد إمكانية التعايش بين الضعفاء والأقوياء (أي الفقراء والأغنياء) لو أصبح الضعفاء أكثر تهدياً والأقوياء أكثر رحمة»^(٥) ولا يمكن أن يتحقق ذلك، في المجتمع على الإطلاق، ولكن

من المقبول منطقياً واجتماعياً أن يكون الفقراء والأغنياء (الضعفاء والأقوياء) أبناء عائلة واحدة، ممكن أن يتعايشا سلمياً، إنه البحث عن السلام الاجتماعي داخل العائلة الواحدة (بذا تحولت المسألة من قضية اجتماعية إلى قضية عائلية).

وأخيراً، يجب أن نتذكر أن الكثير من القضايا التي تم تناولها مثل «قضايا الفقر والغنى الشقاء والسعادة... الخ هي موضوعات شتغل الأفئدة إذ ذاك كقضايا أدبية معنوية ^(٦) وليست قضايا اجتماعية.

هنا كان فارسا الميدان يوسف وهبي ونجيب الريحاني.
في مسرحية «اولاد الفقراء» يقدم يوسف وهبي لمعى الشاب، الحاصل على ليسانس الحقوق، يقف مدافعاً عن الفقراء، والفقراء من وجهة نظره هم اسرته الأب والأم، الأخت ، انها قضية عائلية ، ففى عائلى، وليس فقراً اجتماعياً.

لذا كان الوالد، أحمد عبد السميع ثرياً فى السابق، ثم أضاع ماله فى القمار والبورصة وساء حاله، فاضطر إلى أن يعمل وكيلاً لاعمال زوجة أخيه الأوفى حظاً ومالاً، مما لا يحتمل معه مناقشة المسألة، مسألة الفقر الاجتماعي، مسألة الفقر والغنى من منظور طبقي/ اجتماعي أى الفقير فى مواجهة الأغنياء. بل يصبح الأمر والحالة هذه، مجرد صراع عائلى/. اسرى، داخل الأسرة الواحدة

خاصة وأن ابن الأسرة الثرية يسلب ابنة الأسرة الفقيرة شرفها وعفافها، وهو يمت لها بصلة قرابة في نفس الموقف، مما يزيد التأكيد على حصر الصراع في داخل العائلة.

فـ لمعى، من يراد منه أن يكون نصير الفقر والفقراء ليس ثائراً على الفقر كقضية عامة، وإنما ابرز ما يسوء أنه هو شخصياً فقير وعمه غنى. ولو تساوى حظه وحظ أسرته بحظ عمه، لما وجد قضية يتحمس من أجلها، أنه ليس أقل إحساساً وإيماناً بالطبقات من عمه الغنى إنها مسألة حظ وليس تمايز اجتماعي، مسألة غيبية وليس فروق اجتماعية طبقية.

الفقر هنا مسألة عائلية، هو يبحث عن المساواة ما بينه وبين عمه: لا بينه وبين الآخرين: كل الآخرين، خاصة الفلاحين، فهو يتحدث عنهم، وقد علم بمشروع تزويج شقيقته من واحد منهم (ستراً للفضيحة) فيقول:

لمعى: إنما ياخى من غير اعتراض، إبراهيم عبد الباقي ده فلاح والنشأة والتربية اللي اتربت اختي حسنية عليها تختلف.

فؤاد: (مقاطعاً بشده) نشأة أيه؟ هو يعني أكمنة ابن ناظر زراعة؟ وماله ما هو برضه تربى في مدارس زيك.

لمعى: برون يا عمى. دا مش حاصل على غير الشهادة الابتدائية يعنى ثقافته محدودة.

فؤاد: أنت حانتتفخ لى بقى على عباد الله أكمن حضرتك اخذت
الليسانس والا أيه؟

لمعى:..... فقط الاعتراض هو اختلاف الطبائع والفرق الشاسع
بينهم والسعادة الزوجية أساسها الإتفاق، حسنية حانتضطر
مثلا أنها تعيش بين الفلاحين بينما هى مش معتادة على
الحياة اللى بالشكل ده.. (١:١٤ ص ٤٨ - ٤٩)
المسألة من وجهة نظر لمعى، أن ما يسؤه ويحرك ثورته هو أن
نصيبه من الغنيمة الاجتماعية ليست على هواه، لذا فهو يتطلع
ويحتج ويسب الفقر، ولا يخفى رأيه في من هم بونه في السلم
الاجتماعى ^(٧) وكان المسألة صراع عائلى/ داخلى وليس صراع
اجتماعى.

فى مسرحية «البرنيسيس» * (١٩٢٤) يعرض نجيب الريحانى
لعالم الفقر والغنى من وجهة نظر عازف القانون الغلبان حسنين
وزوجته السانجة عيوشة.

عيوشة:.... لازم يكونوا نول أحسن منا.
حسين: ابدأ، تقى من بلك، بلاش كلام فارغ.
عيوشة: كلام فارغ ازاي؟ مانتاش شايف الحاجات الابهة دى؟
حسين: عندنا أبه منها،
عيوشة: منين؟ بقى إحنا عندنا فسقية زى دى؟

حسنين: طيب وهم عندهم بيرزى بتاعتنا؟
 عيوشة: اللى زى دول عندهم غزلان وطواويس ويلابل ونسانيس.
 حسنين: واحنا عندنا فيران وعرس وعقارب وقمايين.
 عيوشة: ما بنربيش إحنا زيهم ديوك ومى وهراخ ووز وبط.
 حسنين: لا بنربى ناموس وإكلان ووق وبراغيت.
 عيوشة: بقى يعنى ما يتميزوش عنا بحاجة ابدأ؟

حسنين: أبدأ الفرق الوحيد بيننا وبينهم، أنهم همة ما بيرضهمش
 الكثير واحنا بيرضينا القليل. ياكلو وز وبط ويشتكوا من عسر
 الهضم، واحنا ناكل جبنة وسردين ونشككى من يسر الهضم،
 هم بيصيفوا فى اوريا، واحنا نسيف ع السطح وبالاختصار
 يا عيوشة الفقر حشمة والعز بهدلة.**

إنها الحكمة الأخلاقية الخالدة، الفقر حشمة والعز بهدلة ، ولكن
 لابس من شئ من الطم، الطم اللذيذ غير الضار، يدعى حسنين
 إلى قصر احد اولاد النوات وتصحبه عيوشة، وهناك يقع صاحب
 القصر فى غرام عيوشه، بينما تحيط النساء الجميلات بحسنين. مما
 يسبب سوء التفاهم «تستجب عيوشة لرغبة صاحب القصر فى
 الزواج منها ويصفى حسنين لإغراء الامريكية الثرية مس جاكسون له
 بمصاحبتها إلى أمريكا بعد الزواج منها.. وبالطبع لا يتم هذا الزواج
 المزدوج، بل يعود الزوجان كل للآخر فى اخر لحظة بعد أن لقتتهما

الأحداث درساً واضحاً وهو أن كلا مناله طبقته لا ينبغي أن يخرج عليها صعوداً أو هبوطاً». ^(٨) وهى الصيغة التى اختارها الريحانى إذ «نقد الأغنياء وأعلى شأن الفقراء، ولكنه حرص بالمفاجآت الخرافية، وخبطات الحظ، على أن يحصر مشكلة الفقراء والأغنياء فى مستوى الأفراد وحدهم» ^(٩) حفاظاً على السلام الاجتماعى.***

المواش

١ - د. سيد عويس: حديث عن المرأة المصرية المعاصرة» مطبعة أطلس القاهرة ١٩٧٧ من ٢٨٢.

٢ - د. على الراعى: «مسرح الدم والنموج» من ١٢٦.

٣ - نفس المرجع السابق ص ١٠١.

* (تتلخص هذه القضية فى أن الشيخ على يوسف، صاحب المؤيد، اراد أن يصهر إلى بيتا لسادات، وتم عقد الزواج فى يوليو ١٩٠٤ فلما علم والد الزوجة - وهو السيد عبد الخالق السادات - بهذا العقد، الذى تم بمنزل السيد توفيق البكرى، رفع دعوة التفريق بين الزوجين، مدعياً عدم إهلية السيد على يوسف لابنته.. وقفت الصحف للكتابة فى هذه القضية الشرعية، لأنها مست الحواطف المصرية، ولأن صاحب المؤيد تخطى بعض التقاليد القومية) لمزيد من التفاصيل حول هذه القضية انظر: أحمد بهاء الدين: «أيام لها تاريخ» ص ٦٣ - ٨٥، د. عبد اللطيف حمزة «أدب المقالة الصحفية» ج ٤ ص ١٢٩ - ١٥٠.

* يمكن هنا رصد الصراع بين الرجل صاحب الثورة (الوارث - صاحب الوقف) ورجل الأعمال الحرة... بوصفه صراعاً بين المهن القديمة والمهن الجديدة.. إذا اعتبر أن الوراثة والوارث مهنة.

- ٤ - ليفين، ز. ك: مرجع سبق ذكره، ص ٢٦٤.
- ٥ - سامى خشبة: مرجع سبق ذكره ص ٢٢.
- ٦ - د. ناجى نجيب، مرجع سبق ذكره ص ٦٢.
- ٧ - د. على الراعى: «مسرح الدم والدموع» ص ١٥٥.
- * وضع الريحاني وبيدع خيرى الكثير من أعمالهما فى «قالب الاوربيت حرصاً على أن يخفضا من وقع النقد الاجتماعى ، وهو قالب يسلب النقد الاجتماعى فاعليته الحقيقية، ويجعله مقبولا وغير ضار فى وقت واحد».
- انظر د. الراعى: «فنون الكوميديا» ص ٢٨٥.
- ** عن د. ليلي أبو سيف ص ٩٥.
- ٨ - د. على الراعى: فنون الكوميديا ص ٢٤٢.
- ٩ - د. على الراعى: «مسرح الدم والدموع» ص ١٦٦.
- *** اصطلاح السلام الاجتماعى، ظهر فى اعقاب الحرب العالمية الثانية: وهناك كتاب بهذا العنوان للأستاذ عبد المجيد نافع المحامى (١٩٤٧) يتحدث فيه عن فساد النظام الاجتماعى الحاضر. يدعو للقضاء على الفقر والجهل والمرض.

الموضوعات

هنا يقصد بالموضوعات اللفظة الأجنبية (Theme) (التيمة)، والتيمة إطلاقاً هي الفكرة الرئيسية التي تسود العمل الفني، والتيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده خلال تمثله في شخصيات وأحداث.

هنا لن نجد موضوعاً واحداً يغلب على العمل المسرحي (الأثر الفني)، بل عدة موضوعات تسيطر على الكتاب ومن ثم تظهر بدرجات ومستويات مختلفة في العمل المسرحي.

ولا يعد هذا القسم حصراً للموضوعات التي طرقت في المسرح المصري الحديث بتياراته المختلفة، بل هو إشارة للموضوعات التي أثرت في فترة التغير الاجتماعي. أي الموضوعات ذات الدلالة الاجتماعية والتي أثارتها عملية التغير الشاملة. وسوف ندرس هنا الموضوعات (التييمات) التالية: -

١. السعادة:

ما السعادة؟ وعلى ما تتوقف؟ موضوع.. لهج به الألب الحديث نشرأ وشعراً.. وخلصه الآراء التي تناولت هذه الموضوع، هو أن

الإنسان لجهله يقضى عمره فى التفتيش عنها خارج نفسه فلا يهتدى إليها ولا يعرف ضلاله الا عندما يفوت الاوان، إذ أن السعادة الحقيقة ليست شيئاً نلتسمه خارج نفوسنا، فما هى إلا اختباراً داخلياً فى النفس*

ويمكن تحليل ذلك اجتماعياً، إذ أنه نتيجة لعملية التغير الاجتماعى الشامل. ازداد نمو المدن المصرية، خاصة فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، حيث تحولت المدن الجديدة إلى مناطق جذب للسكان للاتحاق بفرص جديدة للعمل، بوصفها مراكز للنشاط التجارى الحديث، وخاصة تسويق الحاصلات الزراعية، مما أدى إلى نمو الحياة الاجتماعية والسياسية فى المدن بإعتبار أنها مقار للحكم والإدارة. وصارت المدينة بذلك «حلقة الوصل مع العالم الخارجى، فيها ترسم السياسات، وتقام المشروعات الاقتصادية، وتعيش الصفوة السياسية، وتنمو المؤسسات الثقافية. مما دفع بالكثير إلى الهجرة إلى المدن الإقليمية، عواصم المراكز، وإلى العاصمة، عاصمة الدولة الحديثة. وقد توازت تلك العملية، الهجرة وتعمير المدن، مع تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، مما دفع الكثير من المهاجرين الأفراد إلى محاولة إرساء دعائم الحياة السعيدة كما يتصورها بعد أن اجبر على التخلّى عن الحياة المستقرة»^(١) إنها محاولة البحث عن السعادة الفردية بعد فقدان

الاستقرار الجماعي. لم تعد الحياة آمنة ومستقرة، إذاً لنحاول أن نجعلها سعيدة.

البحث عن السعادة الفردية. نتيجة من نتائج تفكك العائلات الكبيرة إلى أسر صغيرة^(١) (أي تفكك الأسرة الممتدة إلى أسر نووية) مما زاد من نمو النزعة الفردية التي إنعكست على كثير من المظاهر كالملكية والقانون والأفكار الاجتماعية العامة المتعلقة بسعادة الفرد ورضائه الذاتي.

نجد محمود تيمور يتحدث عن مذهب شقيقه محمد تيمور في السياسة فيقول: «أما حياة الفقيد السياسية فاعرف عنه أنه كان عضواً عاملاً في جمعية أبي الهول المصرية حيث كان في فرنسا.. ومذهبه في السياسة مذهب كل وطني حر يطلب السعادة لبلاده في ظل الحرية الدائمة»^(٢) السياسة هنا تحولت إلى سعادة فردية، سعادة مجموعة من الأفراد، وليست عدلاً اجتماعياً لكل.

بينما محمد المايل يحى يبحث عن السعادة في الوظيفة ويقول: على لسان خامس أرباب الوظائف:

خامسهم: ما أسخف الرأي وأضعف الفكر! ومن ينكر أن خدمة الحكومة على كل حال هي أعلى قدراً وإرفع شأنًا من بقية الحرف والصناعات؟ وكل أسباب المعاش لا تخلو في هذه الدنيا من المتاعب والأكدار، ولكن خذمة الحكومة

أهونها حالا وأقلها عناء ولا يفضل عليها الاشتغال
 بالتجارة إلا من كان قليل التبصر في الأمور... ولكن
 التاجر في حاجة أبداً إلى أصغر موظف في الحكومة، وإن
 كان من أغنى الأغنياء، ولو تراهم إذ يفتخرون بينهم
 بزيارة الكاتب ومجالسة المعاون وتحية القاضي ومخاطبة
 المدير لعلمت أن خدمة الحكومة بلغت في أعينهم وأعين
 بقية الطبقات مبلغاً عظيماً من الشرف والرفعة.. ولحكمت
 بأن السعادة كل السعادة فيما تعدّه أنت شقاء وويلاء
 وتعتبره ذلاً وهواناً. (ص ١٥٣ - ١٥٤)

صار مطلب السعادة، السعادة القريبة بديلاً عن مطلب الأمن أو
 الرضى أو الطمأنينة أو الاستقرار الإجماعى.

في مسرحية «بيخدمية» نقرأ الحوار التالى:

نورا: أنت وأبى جنىتوا على الذنب ذنبكما إذا لم اصنع من
 حياتى شيئاً ذا قيمة

هيلمر:.. اولست سعيدة هنا؟

نورا: كلا.. لم أنق للسعادة طعماً كان يخيل إلى أنبنى سعيدة وأن
 كان الواقع غير ذلك. *

(٣/ص ١٣٩)

في مسرحية «صرخة طفل» نقرأ الحوار التالى:

خليل: وى. وى. لقد أملت من الزواج خيراً وسعادة ولذلك..

على: من قال أن الزواج يضمن السعادة من قال ذلك؟

خليل: كيف؟

على: إنكم لما رايتم فى الزواج شيئاً لذيذاً بونه كل لذه

حسبتموه سعادة واخذتم تتشرون هذه الاكثوية بين لاناس.

خليل: ... لن اتزوج.

على: الزواج سعادة! هذه مغالطة وتكليف للزواج بما لا يطبق وما

لا يعرف. (٢ - ص ١٥٠)

هنا كان الریط بين الزواج والسعادة.. لم يعد هناك أمان

جماعى... وحاول الفرد البحث عن السعادة الفردية - فى الزواج -

بوصفه مشروعاً خاصاً/ فردياً ولكنه كان واحماً.. حيث لا علاقة بين

الزواج والسعادة.. لأنه لا وجود للسعادة.

فى مسرحية «أسرار القصور» نقرأ الحوار التالى:

حليم: وما هى الفائدة التى يرجعها الرجل من زوجته غير

المحافظة على شرفه والأخلاص له والحرص على هنائه

وسعادته؟ (١ - ص ٨٦)

مرة أخرى ارتبطت السعادة بالزواج.

٢. الحب / الزواج:

كما سبقت الإشارة، يجب تسجيل التحول من موضوع الحب في المسرح الخيالي، إلى موضوع الزواج في المسرح الأدبي.

في المسرح الخيالي لا نجد إلا موضع الحب ذلك لأن معالجة الزواج بوصفه صراعاً بين زوجين للحصول على السيطرة ما هي إلا نقيض موضوع دال آخر هو الحب الرفيع الذي شاع في آداب أوربا كلها طوال العصور الوسطى، والحب الرفيع هنا لا يقصد به - الحب ما بين الرجل والمرأة، بل أنه شمل أنواعاً متعددة من الحب، ففي الرومانس نجد « الحب بوصفه يشمل أنواعاً لا حد لها من العواطف البشرية.. الحب الظاهر الشدة بين القائد ورجاله، الحب الظاهر المرونة بين الأخوة، الحب الظاهر الرقة بين الوالدين والأبناء» (٣) إنها طاقة الحب البشرية الحب الجمعي حب الناس جمعاء، الحب هنا، ظاهرة جمعية، حب المرء للجميع لا حبه لشخص مفرد، حب غير فردي، لأنه لا يعبر عن مشاعر فردية.

ولا يظهر الزواج في المسرح الخيالي إلا في النهاية، الخاتمة السعيدة، إذ أن الحكاية الخرافية قد تبدأ في الخروج للبحث عن الشيء المجهول ثم تنتهي بالزواج. وهذا معناه أن الزواج يكاد عنصرًا ملزماً في مثل هذا النمط من الحكايات، ولكن شتان بين الزواج في نهاية المرحلة - العمل والزواج في بدايتها.

والحب نجده فى أهم آثار أدابنا فى العصور الوسطى «الف ليلة وليلة» نجد المرأة والحب فى علاقة واحدة، ونجد ولاء المرأة لمن تحب أهم وأوثق بما عداها من علاقات وولاءات أخرى حتى إنها قد «تخون الزوج ولكنها تحافظ على حب الحبيب»^(٤) وتواردت صورة الحبيب فى كل آداب العصور الوسطى ونجد الفاظاً مثل: حبيب، محبوبى، حبيبى، محبوبتى.. تؤكد هذه الظاهرة.

وفى المسرح الأدبى لا نجد حباً بين محبوبين، بل صراعاً بين زوجين، وهو صراع ناتج عن اختلاف القيم والسلوكيات الخاصة بكل منهما، واختلاف الأفكار عن الحرية، سمات الحياة العصرية وغير ذلك من الصراعات. ولا ينتهى العمل بالزواج بعد طول حب وفراق، ولكن ينتهى بالانفصال أو بالانتحار أو بالموت لاي من طرفى الصراع.

فى مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس» نجد الحب، من أول نظرة. ما بين الأمير على نور الدين والجارية أنس الجليس، وطوال العمل المسرحى، الفصول الخمسة للمسرحية، ما بين هروب الأمير والجارية ومحاولتهم اللجوء إلى دار السلام (بغداد)، ومكائد وديانس المعين بن ساوى لهم والأسرة جميعها، وإلقاهما للخليفة هارون الرشيد ونصرتة لهما، وعودتهما ومقابلتهما للمعين بن ساوى، وحبسهما. خلال كل هذه الحوادث يكون الحب هو الدافع الأساسى

وراء الحركة المسرحية، وتنتهى المسرحية بالعودة إلى الديار البصرة، والعفر وعلو المكانة والزواج.

وفى مسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم» نجد الكثير من الحب، أنواع الحب الرومانسى، حب شاه العجم لنبلة محمود وخوفه عليه وعلى ما صار إليه من زوغان وتشئت، حب الأمير محمود لصاحبة الصورة التى وجدها وشعوره بالنقص ورغبته فى البحث عنها. وحب ملك الهند لشعبه ومحاولته الدفاع عنه، حب الأمير همت لزهرة الرياض صاحبة الصورة وقصته فى عشقها، ونجاته وسيachtته من الصين إلى الهند. واخيراً تنتهى المسرحية بزواج الأمير محمود وزهرة الرياض. أنواع شتى من الحب، كما سبق وذكرنا منذ تيوبف.

هذا عن الحب فى المسرح الخيالى، أما الزواج فى المسرح الأدبى فنجد مثالا له.

فى مسرحية «الهاوية» لا نصادف حباً بل نجد زواجا، زواجا تم منذ سنوات بين رتيبة وأمين.. ويكون الصراع ما بينهما أحد موضوعات المسرحية، والصراع حول مكانة كل منهما فى الحياة المشتركة بينهما، رتيبة لم تعد تلك المرأة من عصر الحريم التى يستبد بها زوجها ويضربها... تهزأ بهذا الأسلوب المتوحش وتتنمر إذا تعرضت - نادراً - للضرب.. إنها ترفض باباء وششم وقوة أن

يرفع زوجها يده ويضربها أنها غارت تماماً وحدها - عصر الحريم.
رتيبة: (تهجم عليه أيضا) نزل أيدك (يقف وينزل يده) أنا مش
خدامتك عشان تضربني ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع
عن شرفك.. عاوز تضربني يايبه عشان إني كنت حخونك؟
منتش عارف إيه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبة من العقل
كنت عذرتني على اللي كنت حمله.

(٢ - ٨

ص ٤٠٠)

هنا الصراع، لا الحب، الصراع بين ما تطمح إليه الزوجة
العصرية، وما يوجد به الزوج الشرقي التقليدي، الصراع بين صورة
الحياة العصرية وقيمها والواقع المعاش.

رتيبة: ما تخافش.. أنا معترفه بإنني مننبة.. معترفه أنني ارتكبت
جريمة استحق عليها الموت، لأن الست اللي تحاول أنها تخون
جوزها أقل ما تستحقه الموت لكن أعرف أنني ما نيش أنا
المجرمة لوحدي، فيه شخص تاني كان حيدفعني بإيدي للهوة
العميقة اللي كنت رايحة اقع فيها.

أمين: كلام فارغ.. كلام فارغ.. مش عاوز أسمع الكلام
الفارغ ده.

رتيبة: لا، لا، لازم تسمعه واعرف أنك أنت الشخص ده.

أمين: (مرتعشا) أنا، أنا كلام فارغ فارغ مجنونة مجنونة.

رتبية: اظنك تنسى الليالى الى كنت تسهرها بره؟ اظنك تنسى
اليالى الى كنت تجيلى فيها فى الفجر وأنت سكران مش
عارف تنطق كلمة واحدة؟ اظنك تنسى لما كنت تقولى وأنت
بتضحك أنا إمبارح خسرت ميت جنيه فى القمار؟ اظنك
تنسى أنك ما كنتش تقضى معاية فى الأربع والعشرين ساعة
ثلاث أربع ساعات؟ اظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللي
كانت بتجيك من رفاييك؟ ورفاييك جنسهم ايه؟ مومسات
بيبعوا عرضهم وشرفهم. - (٣ - ٨ ص ٤٠١)

إنه الصراع بين من يتولى امر هذه الشركة - الزيجة ويكون
مسبباً عنها الزوج أم الزوجة؟ أم هى مسئولية مشتركة، مسئولية
الأثنين معاً. لا مكان للخب.

فى مسرحية «صرخة طفل» تتم مناقشة موضوع الزواج من وجهة
نظر جديدة، وجهة نظر الملكية، وكأن الزوج قد صار عقاراً أو
أطياناً أو اثراً يمتلكه الزوج ويكون له حق التنازل عنه، أو نقل ملكيته.

فى الحوار بين زهيرة و خليل نسمع ما يلى:

زهيرة: إذن فقبلنى (تميل نحوه ويقبله هى)

خليل: (يمد ذراعيه الى اعلى ويتناول رأسها ويقبلها قبلة طويلة)

ما أسعنى.

زهيرة: قل أنك تحبنى.

خليل: أحبك يا زهيرة. أنت كل منأى. أنت كل حياتي.. لو أستطيع حملك بين ذراعى ثم أسير بك إلى منأى من الأرض ولو فى الجبال اقضى به بقية أيامى معك كالطير فى الخلاء بعيدا عن قوانين هذا العالم وأحكامه.

زهيرة: ولماذا لا تفعل؟ إن الحب لا يعرف القانون. خليل: (يعتدل فى جلوسه ويتجه إليها ويتكلم بأسف) اجل وكذلك القانون لا يعرف الحب اليس للزوج على زوجته ألف حق. زهيرة: (تذهب إلى المقعد وتجلس وتحاسبه) اكنت تشتهى لو أننى كنت لك يا خليل.

خليل: كيف تسألينى هذا السؤال يا زهيرة:

زهيرة: ماذا تعنى؟

خليل: إنك كمن يعرض الوردة العبققة الجميلة فى غلاف من الشوك.

زهيرة: من يطلب الوردة لا يبالى بشوكها.

خليل: أخشى أن يدمى الشوك أنفام اليد فلا تستطيع تناولها.

زهيرة: وهل تنتظر حتى يزول الشوك من تلقاء نفسه أم يجب أن تلمس الحيلة فى احتنايه؟

خليل: ولكن هل ترين على بك ينزل منك بهذه السرعة.

(٢: ١٣٦ - ١٣٧)

صار الحب إلى زواج، وتحول الزواج إلى ملكية فردية، شخصية،
للزواج فقط حق التنازل عن زوجته.

وبديلاً عن الحب الحر الاختياري، نجد الزواج المعقيد كالعقد
الحديدي، لا مفر منه إلا الموت.

في مسرحية «أمير القصور» نجد الزواج، زواج سامية وحليم،
قد تحول إلى قيد حديدي في يديه وقدميه، تحولت الرابطة المعنوية
إلى رابطة مادية. وفي ختام المسرحية، بعد المغامرة الليلية وكشف
الزوج لخيانة زوجته في الفصل السابق: نجد هنا في الفصل
الخامس الزوجة وقد أثرت من أحداث الليلة وقد شعرت ببعض
التعب وخلال ذلك تتكشف الصورة تماماً للزوج المخدوع، حليم.
ويحاول مهاجمة حجرة الزوجة. 'يكون رأى نصوحى بك قريب العاقلة.
نصوحى: لقد رحمك ربك يا ولدى فانتظر قضاءه.

زينب: حليم. ليس من الشهامة أن تكلمها الآن أبداً.
نصوحى: ماذا يهمنا الآن مادام ولدنا ولادها ذهب في خبر كان
ولم يعد بيننا وبينها أية رابطة.

حليم: وشرفى؟

نصوحى: وإذا قتلتها فماذا ينتفع شرفك؟ لا يا ولدى طلقها فلمتل
هذا أباح الله الطلاق.

(٥/ ص ١٤٢).

ما يربط الزوج بزوجه هنا رابطة مادية، جنين كان في علم الغيب،

وعندما تجهض الزوجة، تنبت هذه الرابطة المادية، وهي تشمل رابطة وراثية، الوارث الابن، وبها سمات الملكية الخاصة/ الفردية. فهي - الزوجة - تنتمي إلى الزوج بمقدار ما تلد له من ورثة - أبناء. وهذا ماصار إليه أمر الزواج في المجتمع العصري، مجتمع العائلات الكبيرة.*

٢. الشرعية/ القوة:

عند مناقشة مسألة الحكم والدولة والسلطة، نجد في المسرح الخيالي الحديث عن موضوع الشرعية، بينما نجد في المسرح الأدبي الحديث يدور حول القوة، الحديث هناك عن الحاكم الشرعي، والحديث هنا عن المستبدا العادل.

واقرب الأمثلة إلى ذلك مسرحيات شكسبير التاريخية، حيث كانت - في البداية - مسألة «الشرعية» من الموضوعات الأساسية في مسرح شكسبير عموماً، حيث صور ملوكاً شرعيين، شرعين لكن ضعفاء، في مسرحياته: الملك جون، وريتشارد الثاني والملك هنري السادس، ولكن فيما بعد صور ملكاً شجاعاً أريباً قوياً ولكنه مغتصب..... هو هنري الرابع» (٥).

صور شكسبير هذه النقلة الهامة ما بين موضوع الشرعية وموضوع القوة، في هنري الرابع، هنا لم يعد الأمر كما كان سابقاً:

«هل الملك على حق أم لا ؟ وهل الدولة عادلة. أو ظالمة؟ وأصبح هذان السؤالان في رأيه وقد تحولاً إلى هل الملك قوى أو ضعيف؟ وهل الدولة آمنة ثابتة أو لا؟»^(٦) لم يعد السؤال عن الملك ومدى شرعية ملكه، بل صار عن الملك ومدى قوته. إذ أنه إذا كان حكم الملك شرعياً ولكن صفاته الشخصية لا تؤهله للقيام بواجبه في مكانه السامى، كان تصيبه خلال غير ملكية من ضعف أو جبن أو اثره أو خروج على مقتضيات العدل وهو من أهم الصفات الملكية - فإن ذلك كفيل بتقويض مقومات الحكم إذ يصبح العرش نهباً لطمع الطامعين وتعم الفوضى والفساد.

كانت المسألة ببساطة «إذا لم يكن الملك السابق خائناً، كان الملك الجديد مغتصباً»^(٧) والدولة في هذه الفلسفة الوسيطة ليست «إلا جزءاً من نظام الكون فالله قد خلق العالم من أنظمة مختلفة، وجعل التناسق في الأجزاء مرتبطاً بحسن سيرها، كل في ملكه - وخروج كوكب عن فلكه غير من الشمس أو ثورة على درجته يودى إلى الفوضى والكوارث، فالنغمة النشاز في الكون الكبير تنعكس على الأرض في شكل زلازل وبراكين وفيضانات ومجاعات إلى غير ذلك مما يصيب الأرض من آراء»^(٨) وهى الصورة التى تغيرت فيما بعد، عند شكسبير. إذ لم تعد «الدولة - مهما بلغت من الشر - تحت سلطة الله. فالدولة تحكمها أهداف علمانية من النفعية والجري وراء

المغانم، بصرف النظر عن الوسيلة»^(٩) إنها السياسة المكافيلية. لذا تغيرت صورة الحاكم، لم تعد بعث صورة الحاكم الشرعي، بل صارت صورة المستبد العادل، كما وردت في كتاب «طاعة المسيحي» لأحد المصلحين الدينيين في أوائل القرن السادس عشر، إذ يقول: «نعم. من الخيار أن يكون لكم ملك مستبد على أن يكون مجرد ظل. أن الملك السلي لا يفعل شيئاً بنفسه: ولكنه يدع الآخرين يفعلون بدلاً منه ويقبونه حيث يشاؤون، أما المستبد فقد يخطئ في حق الخيرين لكنه يعاقب الأشرار، ويرغم الجميع على طاعته، ولا يدع إنساناً يحكم سواه. الملك الناعم كالحرير، المتخنف، أي الذي صار على طبيعة المرأة أسير شهواته، وكثته امرأة حبلى لا تقاوم الوجم، وبالإضافة إلى عسف من يتحكمون فيه وكرهم يصبح انكى على البلاد من مستبد عادل. اقرأوا أخبار التاريخ وستجدون كذلك دائماً». (١٠)

وفي مصر العثمانية المملوكية كانت الفكرة السائدة عن السلطة إنها في «نظر المعاصرين تتطلب القوة المصحوبة بشيء من العنف البطش»^(١١) ولكن من خلال الشرعية، شرعية الحاكم المسلم، المفوض من الدواية العلية، نائباً عن السلطان أو الخليفة العثماني. ولكن، خلال القرن التاسع عشر، تغيرت صورة الحاكم، وبرزت إلى السطح مع ظهور الدولة الحديثة، الدولة المركزية، وفيما بعد

الدولة القومية، صورة الحاكم المستبد، المستتير أو المستبد العادل، لقد كان الخديو إسماعيل «مثالاً على المستبد المستتير (Enlightened Despot)» الذى كان يدعو إليه الفلاسفة بقيادة فولتير قبيل الثورة الفرنسية لكى يجنبوا فرنسا بالملكية الرشيدة حكم الفوقاء (الجماهي)»^(١٢) وإلى جمال الدين الأفغانى، داعية التيار الإصلاحى فى العالم الإسلامى ترجع «نظرية.. المستبد العادل»^(١٣) التى ظهرت فى الفكر السياسى المصرى وقد كان من أهم من تبناها الإمام محمد عبده، الذى رأى فى حماسته لرياض باشا، ناظر النظر، إنه صورة فيه «صور المنقذ لمصر ورأى فيه صورة المستبد العادل» قائلاً أن ظهور هذه المستبد العادل فى الشرق يمكن أن يعلم الأمة فى خمس عشرة سنة مالا يمكن أن تتعلمه فى خمسة عشر قرناً فيدرب الشعب على الحكم المحلى ليعده للحياة النيابية»^(١٤) إنها صورة الحكم والحاكم والحكومة فى القرن التاسع عشر، لا مكان للشرعية، بل هناك القوة والاستبداد، الاستبداد العادل.

فى مسرحية «عفيفة» تثار مسألة الشرعية على المستوى الخاص، علاقة عفيفة والأمير على، وعلى المستوى العام، طمع سليم فى حكم الأمير على، عند مغالبة سليم لـ عفيفة فإنها تنهره قائلة:
عفيفة: هذا يا سليم الأفعال، أمر يخالف الحال، وقد حرمته

الشرائع فى كل كتاب، ولا خيز فى لذة يعقبها اليم العذاب.
وأن ما تطلبه لسهل لولا الأمانة والمرقة التى انطبعت عليها
والصيانة.. والاسم الذى اعطته يا سليم فانتبه وافعل فعل
الحكيم، الذى يقرأ العواقب ويتجنب خيانة الصاحب.

(صد ١٥٢)

هى هنا تنظر إلى الخيانة، إلى الحلال والحرام، وجهة دينية
شرعية، جواز ذلك من عدمه، بعيدا عن الوجهة الاجتماعية، نحن هنا
لا نزال بعيسدين عن مرحلة فصل الأخلاق الدينية عن الأخلاق
الاجتماعية.

أما فعلة سليم، من وجهة نظر الأمير على فهى:

على: أورذيلة سليم الذى وقف فى ظل الطمع وترك التقى
والورع، وليس ثوب الخذلان وجاهر بالفى والعنوان وقابل
النعمة بالكفران، (ص ١٨٥).

المسئالة هى خروج سليم عن الشرعية، سليم هنا خرج عن
الشرعية بوصفه نائباً للأمير على وليس بوصفه رجلاً له شهواته طمع
فى زوجة رجل آخر، تصادف أنه كان الأمير، الخروج عن الشرعية
هنا يعنى القوضى واختلال القيم ومقايبة النعمة بالكفر.

فى مسرحية «الحاكم يأمر الله» (١٩١٥)

نجد الحاكم هنا هو الخليفة المقتصب للحكم والسائب للملك.

قريطش: ... إنما قتلهم لأنه وجدهم كباراً، وإذا كان الملك: سلباً
فهو يخشى أن يسلبوه أياه.

مبروك: وهل هذا الخليفة يخالف سواء. إنما الخلفاء يا أستاذي
سواء لا فرق بين من تسميه جليلاً وبين من تتعته ذليلاً، إلا
في فترة الأول على مداراة رغائبه عن الناس بما تعلم من
أساليب المداراة وما يسمونه فضيلة وعفة إلى آخر ما هنالك
من الفاظ، أهل التوظوء.

قريطش: كنا نهيهء الناس لتقليد الحاكم وتخويف الناس
من التفكير فيما بين يديه، ونحن الآن نقتل له من يريد...
(ص ٩١ - ٩٢)

هنا لا نذكر لشرعية الحاكم وعدله ونزاهته، بل سلبه الحكم
وتواطئه وسفكه لماء الرعية وجنونه حتى حق أن يقال:
سلمي: لعنة الله عليك من خليفة مجنون، ولعنة الله على شعب
أنصملكه. (ص ٩٠)

كان كل شعب يستأهل حاكمه.
هنا بعدنا كثيراً عن هارون الرشيد، الخليفة العادل التقى من
يحق الحق ويرفع الظلم، لأن الحاكم بأمر الله خليفة ظالم كما يراه
الجميع، خاصة أخته ست الملك.
ست الملك: إليك عني أيها الظالم. (٤: ص ١٠٠)

وفى ختام المسرحية يستعطف الحاكم قاتلة:

الحاكم: ويلاه ارحمنى اعف عني !

الدواس: ويحك قبح لحثثك. إن تسأل العفو فاسأله من دماء
الفضل المقتول.... الذى رد عليك خلافتك وقد كادت تبيد... أو
تطلب الرحمة فاطلبها من ولدها. اليتيم المسكين.. الذى
يعانق الآن أباه فزعاً إليه من جور خاله الظالم.

ست الملك: اقتلوه اقتلوه.

الحاكم: ويل للظالمين (ص ١٠٣ - ١٠٤)

والحاكم هنا هو القوي الظالم، صورة من صور المستبد العادل
يقول، فى معرض حديثه عن كيفية وصوله إلى الملك:

الحاكم: زعم العرب إذ كنت غض الإهاب أن يسلبونى ملكى
فسلبتهم رأس زعيمهم.. وودعبدى من بعده أن يحول بينى
وبين عرشى فحلت بين رأسه وبدنه، وطاوانى ابن جوهر
بجنده فجنذلتته؛ وابن عبنون.. فعاقبته وفاخرنى ابن
نسطوروس بماله فافقرته وناجزنى الفضل بمناقبه
ففضلته..... أهذا عمل يشر..... (ص ١٠١).

إنه الطريق إلى السلطة / الملك.. طريق مليء بالدم والقتل
وسفك الدماء والتآمر والحيلة والخداع وهى صفات الحاكم القوي
الداهية لا الحاكم الشرعى العادل.

٤. الحرية:

كانت الحرية من أهم الموضوعات التي عالجتها المسرحيات العصرية، لم تعد الحرية حرية جماعة/ مجتمع، بل حرية فرد، حرية شخصية (ذاتية). وهي دلالة على محاولة خروج الفرد من إطار جماعة ترسم له طريقه وقيمه وأهدافه، جماعة تسيطر على الفرد، إلى فرد مستقل له طريقه وقيمه وأهدافه وصورة من صور الصراع بين الافرد والجماعة، الصراع القيمي والسلوكي.

في مسرحية «الهاوية» يظن أمين بك أن «الحرية كسب شخصي، فلذلك يجب أن تكون بلا حدود كما يراها أيضا حرية بلا التزامات تمنحه المزيد من الإباحية وبالتالي المزيد من الامعان في السكر والعريضة والجري وراء الفانيات أما رعاية أسرته وزوجه وارضه فاشياء لا تدخل ضمن هذه النطاق»^(١٥) إنه المفهوم الشخصي/ الفردي للحرية حيث الحرية، حرية فرد لا حرية مجموع.

وهو ما عبر عنه في قوله:

أمين: ... أنا حر في أرضي، ابيعها، أبورها، أزدها، اقلع الزرع
اللى فيها اظن ماحدش له دعوى ابدأ بأمورى الخصوصية.

(٢ - ٣ من ٢٨٢).

هنا غدت الملكية حرية خصوصية (شخصية) وحرية بلا التزامات

وبلا حدود.

فى مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» نجد المز، وقد تغالت فى طلب الحرية، قد سقطت فى الرثيلة، ولا خلاص لها، لذا استمرت فى طريقها ثائرة «على تقاليد كبت المرأة ومصادرة حريتها ثم تورطت فى طريق الفن وأصبحت نجمة من نجوم الغناء تدين لها القلوب والنفوس.. وهى تتردد تردداً واضحاً، تنبذ الحان وتكره كل ما تمثله وتهفو فى أعماقها إلى حياة الاستقرار والشرف والإنجاب ولكن وضعها يطارها ويحكم عليها بأن تظل دائماً أقل من امرأة شريفة.. فهى مثال الشخصية الرومانسية بما قامت به من ثورة ضد حياة الحريم، ثورة فردية إنتهت بها إلى بار خريستو.....»^(١٦) وهذه النتيجة بمثابة العقاب، الجزاء للشخصيات التى وهمت أنه عصر حرية وتحرر، وحاولت كسر المحرمات والتقاليد والأعراف بنون وعم، ويلون نوافع جنيدة للبناء، لا مجرد الهدم.

خلال هذا الفصل ، تم رصد الصور والقضايا والموضوعات التى اثرت فى المسرح المصرى الحديث، وقد اقتصر الباحث على تلك التى اثارتها عملية التغير الاجتماعى، التى شهدتها المجتمع المصرى. إذ نتيجة لاختلاف معدلات التغير للعناصر الثقافية المادية والعناصر الثقافية غير المادية ظهر ما يسمى «التخلف

الثقافى، وهو ما اسهم فى وجود ظاهرة «الخلل الاجتماعى»، أى
مظاهر القلق والاضطراب والتناقض فى العلاقات الاجتماعية بين
اعضاء المجتمع/ العائلة/ الأسرة الواحدة.

ولذا تمت دراسة:

١ - صورة العصر (الزمان والمكان) وصورة الحياة العصرية
(الفتى العصرى والفتاة العصرية).

٢ - قضية صراع الاجيال ، وقضية التكافؤ الاجتماعى وقضية
تحرير المرأة وقضية الفقر الاجتماعى.

٣ - موضوع السعادة، موضوع الحب/ الزواج، موضوع
الشرعية/ القوة، موضوع الحرية.

وهى المسائل التى اثارتها عملية التغير الاجتماعى فى مجالاته
المختلفة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحقوقية والفكرية
والثقافية وظهرت فى الكتابات الأدبية والصحافية والأعمال الفنية
والمسرحية.

الهوامش

- * انظر انيس المقدسى: مرجع سبق ذكره ص ٢٢٧ - ٢٢٣.
- ١ - د. السيد الحسنى: «المدينة».. ص ٨٦، ص ١١١.
- ٢ - مؤلفات محمد تيمور، المجد الأول، ص ٤٢.
- ٣ - تيوف، روزامند: «صور الحكايات الرمزية» (١٩٦٦) ص ٢٧٥ (عن بير، جيليان ص ٤٠).
- ٤ - د. سهير القماوى: مرجع سبق ذكره ص ٢٠٥ ولمزيد من التفاصيل انظر نفس الكتاب الفصل الثامن: «المرأة فى ألف ليلة وليلة» ص ٣٠٠ - ٣٢٣.
- * يمكن لمن يهيمه الأمر - دراسة الشرف - عامة - ما بين المعنوية فى المسرح الخيالى والمادية فى المسرح الأدبى، وكذا دراسة الشرف - خاصة - شرف المرأة بين المعنوية الشرف/ المكانة فى المسرح الخيالى، والمادية الشرف/ العرض فى المسرح الأدبى.
- ٥ - د. فاطمة موسى: مرجع سبق ذكره، ص ٤٤، ٤٥.
- ٦ - همفرىز، أ، ر: مقدمة طبعة اردن لمسرحية «هنرى الرابع» ص ٢٨.
- ٧ - كوت، يان: «شكسبير معاصرنا» ص ٢١.
- ٨ - د. فاطمة موسى: مرجع سبق ذكره ص ٤٣ - ٤٤.
- ولمزيد من التفاصيل حول هذه المماثلة الكونية انظر تيلارد، أ. م.ق: «الادب فى عصر شكسبير» دار المعارف، القاهرة ١٩٧١ (عنوان الكتاب الاصلى هو: «صورة العالم الايزابيثى»، والكتاب يكمله يتحدث عن هذه الفكرة، فكرة العالم الكبير (الماكرو)، والعالم الصغير (الميكرو).

١٠٩ - همفرين، أ. ر: مقنمة سبق ذكرها ص ٢٨، ص ٣١.

١١ - د. محمد أنيس: «النولة العثمانية والشرق العربي» ص ١٤٤.

١٢ - ١٣ - د. لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث» ج ٢، ١٩٨٣ ص

٢٢٤، ٤٢

١٤ - د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصري الحديث» المبحث الثاني ج١

١٩٨٦ ص ٨٢، ولمزيد من التفاصيل انظر عبدالعطي محمد أحمد: «الفكر

السياسي للإمام محمد عبده» الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٨، د. عثمان

أمين: «رائد الفكر المصري الإمام محمد عبده» مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة

(ط٢) ١٩٦٥ خاصة الفصل السادس من الباب الثالث: موقف الإمام من

السياسة ص ٢١٧ - ٢٢٧ حيث يذكر أن «الحكم الاستبدادي العادل يجب، في

نهر الأستاذ الإمام، أن يحقق إتحاد الأمة بالاقتناع أولاً، فإذا لم يفلح فبالقوة»

ص ٢٢٣.

١٥ - عباس خضر: مرجع سبق ذكره ص ١٧١.

١٦ - د. علي الراعي: مسرح الدم والدموع» ص ٧٨ - ٩٠.

ختام

حاول الباحث، خلال فصول البحث، دراسة العلاقة المتبادلة بين بنية التنظيم الاجتماعى (التقليدى والانتقالى والحديث) وبنية النتائج الإبداعى للفن المسرحى (الشعبى، الخيالى، الأدبى) مما كشف عن مدى تجسيد هذا النتاج لبنية الفكر عند المجموعة الاجتماعية التى ينتمى لها المؤلف/ المبدع (الشعبية، التقليدية، العصرية) عبر الوعى الجماعى للمبدع، وهو وعى يتمثل فى الوعى الفردى الافراد الجماعات الاجتماعية المختلفة (الشعبية، التقليدية، الجديدة)، لذا تعتبر هذه الابداعات، إبداعات جماعية، لأنها إنتاج ذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية، لأن النشاط الإنسانى/ الإبداعى يتم بواسطة أـ (حن) وايس (الأنا).

من هنا كانت دراسة التغير الاجتماعى - الفصل الأول - لتتبع آليات تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى للجماعات المحلية (مجتمع القرية، طوائف الحرف، القبيلة البدوية) حيث تشكلت فى نهاية فترة الدراسة الجماعة الاجتماعية الجديدة (الجماعة القومية/ الصفوة الجديدة) مما إنعكس على ظهور فن جديد، هو الفن المسرحى الحديث، والذي لم يكن منبث الصلة بتراث الجماعات

المطلية، كما ظهر فى التيارات المسرحية، الفصل الثانى (الشعبى ،
الخيالى، الأدبى) حيث عبرت عناصره وقيمه وتقاليد الفنى عن
الترباط بين بنية الأعمال التمثيلية/ المسرحية ووظيفة هذه الأعمال،
الفنى بمبدعها (الشعبيين، التقليديين، العصريين) وكذا ربطها
بوظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية تواجه اشكاليات جديدة لتحقيق
(لتعيد) التوازن المفقود بين هذه المجموعة الاجتماعية (القومية/
الجديدة) ومشكلة تاريخية محددة تواجهها.

وكانت مشكلة عدم التكامل الاجتماعى، من أهم المشكلات التى
واجهتها الصفوة الجديدة (الجماعة القومية الجديدة) نتيجة لظاهرة
التخلف الثقافى والخلل الاجتماعى مما أدى إلى فقدان التعاصر بين
أبناء الجيل الواحد، إذ وجدت أجيال زمنية متعددة، داخل العائلة
الواحدة، بل أجيال ثقافية كذلك، كما أوضحت الدراسة، الفصل
الثالث ، فى الصور والقضايا والموضوعات للمسرح المصرى
الحديث التى اثارها التغير الاجتماعى.

ويمكن القول ان الدراسة قد اثارت من القضايا أكثر مما قدمت
من إجابات، إذ أن هناك الكثير من النقاط والموضوعات التى تحتاج
إلى دراسات تفصيلية، ولكن يكفى الباحث أن حاول - على قدر
استطاعته - تحديد وتصنيف تيارات المسرح المصرى الحديث، وكذا
توضيف العناصر والقيم و التقاليد الفنية (التمثيلية/ المسرحية/

الأدبية) لمسرحيات كل تيار على حدة وكذلك الإشارة إلى بعض الصور والقضايا والموضوعات، وهي قليل من كثير، التي يزخر بها المسرح المصري الحديث.

وإن الدراسة قد قدمت نظرة كلية/ تكاملية لتنتاج المسرح المصري الحديث، إذا لم يعد مقبلاً دراسة كل كاتب من كتابه على حدة، وكأنه منبت الصلة بمعاصريه من الكتاب وعصره من القضايا والموضوعات، كما لم يعد منطقياً دراسة المسرح المصري الحديث وكأنه مجموعة - لا نهائية - من الكتاب والممثلين والمخرجين والمسرحيات.

وأخيراً، يكفي أن الباحث قد فتح الباب لدراسات مستقبلية عن كل تيار من تيارات المسرح المصري الحديث، الشعبي والخيالي والأدبي.

المصادر المراجع

أولاً: المصادر

الدراسات:

- ١ - ابن اياس: «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» (ج ٢، ٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ١٩٨٥.
- ٢ - رفاعة الطهطاوى: «تخليص الابريز فى تلخيص ياريز» (١٨٣٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (ط ٥) ١٩٧٤.
- ٣ - عبد الله النديم: مجلة «الأستاذ» (١٨٩٢ - ١٨٩٣) (ج ٢) دار كتبخانه للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٥.
- ٤ - محمد تيمور: «حياتنا التمثيلية» (١٩٢٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣ (المكتبة العربية) (١٣٤).

النصوص:

- (١) ابن دانيال: ١ - طيف الخيال.
- ٢ - عجيب وغريب.
- (٢) إبراهيم رمزي: ١ - الحاكم بامر الله (١٩١٥).
- ٢ - دخول الحمام مش زى خروجه (١٩١٧).
- ٣ - صرخة طفل (١٩٢٣).
- (٣) - أبو خليل القباني: ١ - هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب.
- ٢ - هارون الرشيد مع انس الجليس.
- ٣ - الأمير محمود نجل شاه المعجم.
- ٤ - عقيقة.
- (٤) - أمين صدقي: ١ - القضية نمرة ١٤ (١٩١٨).
- ٢ - الانتخابات (١٩٢٣).
- ٥ - جورج نخول: ١ - فصل خيانة الأصحاب.

٢ - فصل الصننوق.

(٦) - حافظ إبراهيم: ليالي سطوح (١٨٩٩).

(٧) - سليم النقاش: «عائدة»

(٨) - شرفنطح: فصل سعدون رأس الغول.

(٩) - عباس عام: أسرار القصور (١٩١٣).

(١٠) - ماريون النقاش: أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد (١٨٤٩).

(١١) - مجهول: الشيخ طالع وجاريتة السر المكتون (ق ١٤)

(١٢) - مجهول: «مأساة الفلاح عوض» (ق ١٩).

(١٣) - محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام (١٩٠٧).

(١٤) - محمد تيمور:

١ - العصفور في القفص (١٩١٨).

٢ - عبد الستار افندي (١٩١٨).

٣ - الهالوية (١٩٢١).

٤ - الشباب الضائع.

(١٥) - يوسف وهبي: اولاد الفقراء.

ثانياً: المراجع

أ. المؤلفات:

١ - إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال «المؤسسة المصرية

العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٣

٢ - إبراهيم دريخري: «أدب إبراهيم رمزي»، الهيئة المصرية العامة للتأليف

والنشر القاهرة ١٩٧١ (المكتبة العربية ١١٨)

٣ - د. إبراهيم عبده: «أبى نظارة - امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم

المسرح في مصر»، مكتبة الآداب. القاهرة ١٩٥٢.

٤ - د. أحمد أبو زيد: «البناء الاجتماعي - المفهومات» الدار القومية للطباعة

والنشر الاسكندرية ١٩٦٥.

- ٥ - د. أحمد المغازي: « الصحافة الفنية في مصر نشأتها وتطورها ١٧٩٨ - ١٩٢٤ » الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨.
- ٦ - د. أحمد زايد: « البناء السياسي في الزيف المصري - تحليل الجماعات الصفوة القديمة والجديدة » دار المعارف القاهرة. ١٩٨١، (علم الاجتماع المعاصر (٤١)).
- ٧ - د. أحمد شمس الدين: « النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦ - ١٩٢٣ » الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٣ (كتابات نقدية (١٧)).
- ٨ - أحمد صادق الجمال: « الأدب العالمي في مصر في العصر المملوكي »، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٦ (المكتبة العربية (٤٦)).
- ٩ - د. أحمد عبد الرحيم مصطفى: « حركة التجديد الإسلامي في العالم العربي الحديث »، معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة ١٩٧١.
- ١٠ - د. أحمد عبد الرحيم مصطفى: « تطور الفكر السياسي في مصر. الحديثة » معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٧٣.
- ١١ - د. السعيد محمد البدوي: « مستويات العربية المعاصرة في مصر »، دار المعارف القاهرة ١٩٧٣.
- ١٢ - د. السيد الحسيني: « علم الاجتماع السياسي. المفاهيم والقضايا » (١٩٨٠) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٨٤ (علم الاجتماع المعاصر (٢٤)).
- ١٣ - « المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري » (١٩٨٠) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٨٥ (علم الاجتماع المعاصر (٢٨)).
- ١٤ - د. أنور عبد الملك: « نهضة مصر » (١٩٦٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٣.
- ١٥ - أنيس المقدسي: « الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث » (١٩٥٢) دار العلم للملايين، بيروت (ط٧) ١٩٨٢.
- ١٦ - جرجس سلامة: « تاريخ التعليم الأجنبي في مصر » المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. القاهرة ١٩٦٣، (الرسائل

الجامعية (١)

- ١٧ - «أثر الاحتلال البريطاني في التطعيم القومي في مصر ١٨٨٢ - ١٩٢٣».
مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة ١٩٦٦.
- ١٨ - جرجي زيدان: «تاريخ أداب اللغة العربية» (ج ٤) (١٩١٤) دار الهلال.
القاهرة (دع).
- ١٩ - د. جمال الدين الشيال: «التاريخ والمؤرخون في مصر في القرن التاسع عشر»، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٨ (المكتبة التاريخية (١٣)).
- ٢٠ - د. جمال حمدان: «شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان»، دار الهلال القاهرة ١٩٦٧ (كتاب الهلال ١٩٦٦).
- ٢١ - د. حسين خلاف: «التجديد في الاقتصاد المصري الحديث» الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - القاهرة ١٩٦٢.
- ٢٢ - د. رمسيس عوض: «إتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩».
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.
- ٢٣ - زكي طليمات: «فن الممثل العربي: دراسات وتأملات في ماضيه وحاضره» الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١.
- ٢٤ - سامي خشبة: «قضايا معاصرة في المسرح»، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٢ (الكتب الحديثة ٤٩)
- ٢٥ - سعد أريش: «المخرج في المسرح المعاصر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٧٩ (عالم المعرفة ١٩).
- ٢٦ - د. سمير عمر إبراهيم: «الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٢.
- ٢٧ - د. سهير القلماوي: «ألف ليلة وليلة» (١٩٥٩) دار المعارف القاهرة (ط ٢) ١٩٦٦ (مكتبة الدراسات الأدبية (٦))

- ٢٨ - د. سيد عويس: «حديث عن المرأة المصرية المعاصرة». مطبعة أطلس
١٩٧٧.
- ٢٩ - مباحي وحيدة: «في أصول المسألة المصرية» (١٩٥٠) مكتبة مديولى
القاهرة (ط٢) (د.ت).
- ٣٠ - صلاح الدين كامل: «عباس علام الكاتب المسرحي» دار الكتاب
العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ (مذاهب وشخصيات (١٤٥)).
- ٣١ - د. طاهر عبد الحكيم: «الشخصية الوطنية المصرية، قراءة جديدة
لتاريخ مصر» دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٦.
- ٣٢ - د. عاصم النسوقي: كبار ملاك الأراضي الزراعية ولورهم في
المجتمع المصري ١٩١٤ - ١٩٥٢، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.
- ٣٣ - «نحو فهم تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي». دار الكتاب الجامعي.
القاهرة ١٩٨١.
- ٣٤ - عباس خضر: «محمد تيمور، حياته وأدبه» الدار المصرية للتأليف
والترجمة. القاهرة ١٩٦٦.
- ٣٥ - عبد الحميد غنيم: «صنوع رائد المسرح المصري». الدار القومية
للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٦ (مذاهب وشخصيات (١٤١)).
- ٣٦ - د. عبد الحميد يونس: «خيال الظل». الدار المصرية للتأليف والترجمة.
القاهر ١٩٦٥ (المكتبة الثقافية (١٣٨)).
- ٣٧ - عبد الرحمن الراقعي: «عصر محمد علي» (١٩٣٠) مكتبة النهضة
المصرية القاهرة (ط٢) ١٩٥١.
- ٣٨ - «عصر إسماعيل» (ج٢) (١٩٣٢) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٨٢.
- ٣٩ - عبد الرحمن صنقى: «المسرح في العصور الوسطى» دار الكتاب
العربي. القاهرة ١٩٦٩.
- ٤٠ - د. عبد اللطيف حمزة: أدب المقالة الصحفية (ج٢) (١٩٥١) دار

الفكر العربي القاهرة (ط) ١٩٥٩.

٤١ - د. عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨». (١٩٦٢) دار المعارف، القاهرة (ط) ١٩٦٨ (مكتبة الدراسات الأدبية ٢٢).

٤٢ - د. على بركات: «تطور الملكية الزراعية في مصر وأثره على الحركة السياسية ١٨١٣ - ١٩١٤». دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٧.

٤٣ - د. على الدين هلال: «التجديد في الفكر السياسي المصري الحديث»، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٧٥.

٤٤ - د. على الراعي: «الكوميديا المرحلة في المسرح المصري» دار الهلال، القاهرة ١٩٦٨ (كتاب الهلال ٢١٢).

٤٥ - «فنون الكوميديا» دار الهلال القاهرة ١٩٧١ (كتاب الهلال ٢٤٨).

٤٦ - «مسرح الدم والنموج، دراسة في المليودراما المصرية والعالمية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣ (مطبوعات الجديد ١١).

٤٧ - «المسرح في الوطن العربي» المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠ (عالم المعرفة ٢٥).

٤٨ - د. فاطمة موسى: «وليم شكسبير شاعر المسرح» دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩ (المكتبة الثقافة ٢١٩).

٤٩ - د. فؤاد حسنين على: «قصصنا الشعبي» دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٧.

٥٠ - د. فؤاد رشيد: «تاريخ المسرح العربي» دار التحرير للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٠ (كتب للجميع ١٤٩).

٥١ - د. كوثر عبد السلام البحري: «أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥ (دراسات أدبية ١٢).

٥٢ - د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصري الحديث ١٨٦٣ - ١٩١٩» (ق) ١، ج٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠، ١٩٨٣.

- ٥٣ - «تاريخ الفكر المصري الحديث ١٨٦٣ - ١٩١٩» (٢ جـ) مكتبة
مديولى القاهرة ١٩٨٦.
- ٥٤ - د. ايلى أبو سيف: «نجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر»، دار
المعارف القاهرة ١٩٧٢.
- ٥٥ - د. محمد أنيس: «الولة العثمانية والشرق العربي ١٥١٤ - ١٩١٤»
مكتبة الانجلو المصرية القاهرة (دت)
- ٥٦ - «تطور المجتمع المصرى من الاقطاع إلى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢».
مطبعة الجبلاوى، القاهرة ١٩٧٧.
- ٥٧ - د. محمد جابر الانصارى: «تحولات الفكر والسياسة فى الشرق
العوىى ١٩٣٠ - ١٩٧٠». المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٩٨٠
(عالم المعرفة ٢٥).
- ٥٨ - محمد شفيق غريال: «تكوين مصر». مكتبة النهضة المصرية. القاهرة
١٩٥٧.
- ٥٩ - د. محمد عاطف غيث: «القرية المتغيرة: دراسات فى علم الاجتماع
القروى» دار المعارف الاسكندرية ١٩٦٢.
- ٦٠ - د. محمد فؤاد شكرى: «بناء دولة مصر محمد على - السياسة
الداخلية» دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٤٨.
- ٦١ - د. محمد كامل حسين: «فن الألب المسرحى فى العصور القديمة
والوسطى» دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠.
- ٦٢ - د. محمد كامل مرسى: «الملكية العقارية فى مصر وتطورها
التاريخى». مطبعة نورى بمصر القاهرة ١٩٣٦.
- ٦٣ - د. محمد نور فرحاج: «المجتمع والشرعة والقانون». دار الهلال.
القاهرة ١٩٨٦ (كتاب الهلال (٤٣٦)).
- ٦٤ - د. محمد يوسف نجم: «القصة فى الادب العربى الحديث» (١٩٥٢)
دار الثقافة. بيروت (ط٢) ١٩٦٦.

- ٦٥ - «المسرحية في الألب العربي الحديث ١٨٤٧ - ١٩١٤» (١٩٥٦) دار الثقافة . بيروت (ط٢) ١٩٨٠.
- ٦٦ - د. محمود عودة: «القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع». مكتبة سعيد وأفت القاهرة ١٩٧٢.
- ٦٧ - «الفلاحون والدولة». دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٩ (علم الاجتماع المعاصر ٢٨).
- ٦٨ - محنت الجيار: «البحث عن النص: دراسة في المسرح العربي». دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع القاهرة ١٨٨.
- ٦٩ - د. ناجي نجيب: «كتاب الأحزان: فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات الوسطى العربية». دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٣.
- ٧٠ - د. نادية رؤوف صالح: «يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث» (١٩٧٥) دار المعارف. القاهرة ١٩٧٦.
- ٧١ - د. ناهد أحمد حافظ: «الفناء في القرن التاسع عشر». دار المعارف القاهرة ١٩٨٤ (كتابك ١٧٤)
- ٧٢ - د. نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية». دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٧٣.
- ٧٣ - د. نجوى عانوس: «مسرح يعقوب صنوع». الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ (دراسات أدبية (١٠)).
- ٧٤ - «المسرح الضاحك: مسرح أمين صدقي». دار الهلال القاهرة ١٩٨٩ (كتاب الهلال، ٤٦٦).
- ب. المترجمة:
- ١ - ارتو، انتونين: «المسرح وقرينه» (١٩٣٨) دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٢.
- ٢ - أصلان، أو ليت: «فن المسرح» (١٩٦٣) مكتبة الانجلو المصرية القاهرة

١٩٧٠.

٣ - الكسندر وفيينا، تمارا: «الف عام وعام على المسرح العربي» دار الفارابي بيروت ١٩٨١.

٤ - بروك، بيتر: «المساحة الفارغة» (١٩٦٩) دار الهلال، القاهرة ١٩٨٦ (كتاب الهلال (٤٣٢)).

٥ - بريم، روبرت: «المثقفون والسياسة» (١٩٨٠) دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

٦ - بنتلي، جير الدايرس، ميليت، فريب: «فن المسرحية» (١٩٣٥) دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٧ - بوتومور، ت. ب: «تمهيد في علم الاجتماع» (١٩٦٢) دار المعارف، القاهرة (ط٤) ١٩٨٠ (علم الاجتماع المعاصر (١٤)).

٨ - «الصفوة والمجتمع» (١٩٦٤) دار المعارف، القاهرة (ط٢) ١٩٧٨ (علم الاجتماع المعاصر (٦)).

٩ - بير، جابريل: «دراسات في التاريخ الاجتماعي لمصر الحديثة» (١٩٦٩) مكتبة الحرية الحديثة القاهرة، ١٩٧٦

١٠ - بير، جيليان: «الرومانس» منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠ (موسوعة المصطلح النقدي (١٠)).

١١ - تشيني، شلون: «المسرح: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة» (١٩٢٩) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣.

١٢ - جران، بيتر: «الجنور الرسلامية للرأسمالية: مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠» (١٩٧٩) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٢.

١٣ - جيراندي نرفال: «رحلة إلى الشرق» (١٨٥١) دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩.

١٤ - ديوكس، آشلي: «الدراما» عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩.

- ١٥ - رايلي كافين: «الغرب والعالم» (١٩٨٠) (ج٢) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت ١٩٨٥، ١٩٨٦ (عالم المعرفة (٩٠)، (٩٧)).
- ١٦ - ريمون، اندريه: «فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية»، مؤسسة روز اليوسف القاهرة ١٩٧٤ (كتاب رزويوسف (١٧))
- ١٧ - «السنن العربية الكبرى فى العصر العثمانى» (١٩٨٥) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١.
- ١٨ - كلوت بك، أ. ب: «لمحة عامة إلى مصر» (١٨٤٠) دار الموقف العربى، القاهرة (ط٢) ١٩٨٢.
- ١٩ - كوت، يان: «شكيبير معاصرنا»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ط٢) ١٩٨٠.
- ٢٠ - كولومب، مارسيل: «تطور مصر ١٩٢٤ - ١٩٥٠» (١٩٥٠) مكتبة سعيد رأفت، القاهرة ١٩٧٢.
- ٢١ - لويد، نينيس: «فكرة القانون» (١٩٦٤) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨١ (عالم المعرفة (٤٧))
- ٢٢ - ليفين، د. أ: «الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث فى لبنان وسوريا ومصر»، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٨.
- ٢٣ - لين، ب. و: «المصريون المحثون شعائلهم وعاداتهم» (١٨٣٥) دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة (ط٢) ١٩٧٥.
- ٢٤ - لينداو، يعقوب: «الحياة النيابية والأحزاب فى مصر ١٨٦٦ - ١٩٥٢»، (١٩٥٣) مكتبة مبدولى القاهرة (دت).
- ٢٥ - «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب» (١٩٥٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.
- ٢٦ - ماکلوهان، مارشال: «كيف نفهم وسائل الاتصال» (١٩٦٤) دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٥.
- ٢٧ - موير، اوبين «بناء الراوية» (١٩٥٤) الدار المصرية للتأليف والترجمة،

القاهرة، ١٩٦٥.

- ٢٨ - نيبور، كارستين: «رحلة إلى البلاد العربية وما حولها: رحلة إلى مصر ١٧٦١ - ١٧٦٢» (١٧٧٤) مطبوعات كتالبي، القاهرة ١٩٧٧.
- ٢٩ - نيكول، الارئيس: «المسرحية العالمية» (١٩٥٢) (ج٥) وزارة الثقافة والارشاد القومي القاهرة (دت).
- ٣٠ - وارن، بول: «السينما بين الوهم والحقيقة» (١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

ثالثاً المذكرات:

- ١ - سعاد ابيض: «جورج أبيض: المسرح المصري في مائة عام، دار المعارف القاهرة ١٩٧٠.
- ٢ - فاطمة اليوسف: «نكريات» (١٩٥٢) مؤسسة روز اليوسف، القاهرة (ط٣) ١٩٧٦ (الكتاب الذهبي ٢١٤).
- ٣ - فاطمة رشدي: «كفاحي في المسرح والسينما» دار المعارف القاهرة، ١٩٧٠.
- ٤ - فتوح نشاطي: «خمسون عاماً في خدمة المسرح» (ج١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.
- ٥ - نجيب الريحاني: «مذكرات نجيب الريحاني»، دار الهلال القاهرة ١٩٥٩ - (كتاب الهلال ٩٠).
- ٦ - يوسف وهبي: «عشت ألف عام، مذكرات يوسف وهبي» (ج٣) دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢، ١٩٧٤.

رابعاً: المعاجم والقواميس:

أ. المؤلف:

- ١ - إبراهيم حمادة: «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» دار الشعب القاهرة ١٩٧١.
 - ٢ - د. إبراهيم مذكور (محرر): «معجم العلوم الاجتماعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥.
 - ٣ - أحمد كامل مرسى ومجدي وهبة: «معجم الفن السينمائي». الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣.
 - ٤ - د. مجدي وهبة: «معجم مصطلحات الأدب». مكتبة لبنان. بيروت ١٩٧٤.
 - ٥ - د. محمد عاطف غيث (محرر): «قاموس علم الاجتماع». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٥.
 - ٦ - يوسف أسعد داغر: «معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ - ١٩٧٥» منشورات وزارة الثقافة والفنون بغداد ١٩٧٨.
- ب. الترجمة:
- ١ - هولترانس، ايك: «قاموس مصطلحات الانتولوجيا والفولكلور» (١٩٦٠) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٧٣.

خامساً: المقالات والمقدمات:

أ. المؤلف:

- ١ - د. إبراهيم حمادة: «البداية الفنية في المسرح المصري». مجلة المسرح، العدد (٧٤)، سبتمبر/ أكتوبر ١٩٧٠.
- ٢ - «الجمهور في عصر شكسبير». مجلة الفنون العدد (٤)، يناير ١٩٨٠.
- ٣ - أمين الخولي: «لماذا لم يعرف الأدب العربي المسرح»، مجلة المجلة، العدد (١١١)، مارس ١٩٦٦.
- ٤ - السيد محمد علي: «المسرح الشعبي الارتجالي» مجلة المسرح، العدد

(٩)، مارس ١٩٨٢.

٥ - زكى طليعات: «فن التمثيل وتطوره فى المسرح المصرى». مجلة المجلة، العدد (١١١)، مارس ١٩٦٦.

٦ - د. سامية أحمد اسعد: «سيمولوجيا المسرح». مجلة فصول - المجلد الأول، العدد (٣)، إبريل ١٩٨١.

٧ - «حول الكوميديا والفوفيل»، مجلة المسرح، العدد (٢)، يناير ١٩٨١.

٨ - «مفهوم المكان فى المسرح المعاصر». مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد (٤)، مارس ١٩٨٥.

٩ - سمير عوض: «الكوميديا المرتجلة واشهر الارتجاليين». مجلة الفنون، العدد (١٨)، يناير / فبراير ١٩٨٤.

١٠ - عبد الفتاح غنم: «على الكسار ممثل من المغرلين» مجلة المسرح، العدد (٢٧)، مارس ١٩٦٦.

١١ - د. عطية عامر: «مسرحية الآباء والبنون، دراسة حول اللغة والأسلوب» مجلة المسرح، العدد (٧٠)، فبراير ١٩٧٠.

١٢ - عيسى عبيد: مقدمة «أحسان هانم» (١٩٢١) الادار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٤.

١٣ - فتوح نشاطي: «الإخراج فى المسرح العربى». مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٧٠.

١٤ - مجدى وهبة، عبد الحميد يونس: «مقدمة حكايات كانتيربرى» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.

١٥ - محمد محمد عنانى: «المشهد الافتتاحى عند شكسبير» مجلة المسرح، العدد (٣)، مارس ١٩٦٤.

١٦ - محمود تيمور: «بواكير المسرح العربى». مجلة المسرح، العدد (٢٩)، مايو ١٩٦٦.

١٧ - نهاد صليحة: مقنة «كوميثان من عصر شكسبير» الهيئة المصرية

العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

١٨ - يحيى حقى: «الريحاني هذا الواعد الذي سخر بنا»، مجلة المسرح، العدد (٦٢)، مايو ١٩٦٩. .
١٩ - يوسف إدريس: «نحو مسرح مصرى» (١)، (٢) مجلة الكاتب، العدد (٢٤)، (٢٥)، يناير وفبراير ١٩٦٤.
ب. المترجمة:

١ - بيرك، جاك: «مراحل تطور المجتمع المصرى المعاصر». مجلة الهلال ديسمبر ١٩٦٥، يناير ١٩٦٦.
٢ - همفريز، أ. ر: مقنمة «هنرى الرابع» وزارة الإعلام الكويت ١٩٨٦.

عن المؤلف

الاسم: حمدي عبد العزيز أحمد

- ١٩٧٨ «الغريب» مسرحية (إخراج: صلاح مرعي)

- ١٩٨٣ «الميرك» مسرحية (المركز الرابع - البيت الفني

للمسرح)

- ١٩٨٣ «الجائزة» مونودراما (المركز الأول - الجمعية المصرية

لهواة المسرح)

- ١٩٨٨ «حدوته مصرية» مسرحية (إخراج: طلعت الدمرداش).

- ١٩٩٠ «وقائع عام الطاعون» مسرحية (إخراج: طلعت

الدمرداش).

- ١٩٩١ «العاطل والعانس» مسرحية (إخراج: سمير القريعي)

- ١٩٩٢ «حكايات عصر الجاز» مسرحية (إخراج: عادل شاهين)

- ١٩٩٣ «مقامات المنحوس» مسرحية.

- ١٩٩٤ «المسرح المصري الحديث: ١٨٧٦ - ١٩٢٣»

رسالة ماجستير - المعهد العالي للتثوق والنقد الفني.

- ١٩٩٥ «حكاية سامبو» مسرحية.

- ١٩٩٦ «المتر الثالث» مسرحية

فهرست المحتويات

- 5 الاهداء
7 شكر وتقدير
9 تمهيد •

الفصل الأول : التغير الاجتماعى 17

- 26 • التحولات الاقتصادية والاجتماعية
45 • التحولات السياسية والحقوقية
67 • التحولات الفكرية والثقافية

الفصل الثانى : المسرح المصرى الحديث...93

- 102 • المسرح الشعبى (الخشني)
166 • المسرح الخيالى
239 • المسرح الالبي (المميت)

الفصل الثالث :

المسرح المصرى الحديث 311

• الصور 317

• القضايا 347

• الموضوعات 372

• ختام 396

- المصادر والمراجع 399

- عن المؤلف 413

رقم الايداع : ٩٨/٥٣٨٤

شركة العمل للطباعة والنشر

٣٩٠٤٠٩٦ : ٥

حاول الكاتب، خلال فصول مؤلفه، دراسة العلاقة المتبادلة بين بيئة التنظيم الاجتماعي (التقليدية والانتقالية والحديثة) وبينية المتنازع الإبداعي للفن المسرحي (الشعبي، الخيالي، الأدبي) مما كشف عن مدى تجسيد هذا التنازع لثقافة الفكر عند المجموعة الاجتماعية التي ينتمي لها المؤلف/ المبدع (الشعبية، التقليدية، العصرية) عبر الوعي الجماعي للمبدع، وهو وعي يتمثل في الوعي الفردي لأفراد الجماعات الاجتماعية المختلفة (الشعبية، التقليدية، الحديثة)، لذا تعتبر هذه الإبداعات، إبداعات جماعية، لأنها إنتاج ذات فعلية تتجاوز الذات الفردية، لأن النشاط الإنساني/ الإبداعي يتم بواسطة الـ (فصل) وليس (الأنا).

كما تناول الكاتب أيضاً تحديد ومصفية تيارات المسرح العصري الحديث، وكذا توصيف العناصر والقيم، والتقاليد الفنية (المثالية/ المسرحية/ الأدبية) المسرحية كل تيار على حدة وكذلك الإشارة إلى بعض المنهجيات والنماذج والمؤثرات، التي وظف بها المسرح العصري الحديث.

Bibliotheca Alexandrina



0245654



مركز الأبحاث

الدراسات والبحوث